VOICU BUGARIU

Incursiuni în literatura de azi

VOICU
BUGARIU

Incursiuni în literatura de azi

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția ideii de metaforă este caracteristică pentru soarta modernă a multor concepte. Inițial însemnînd doar o figură de vorbire poetică (Aristotel îi analizează doar înfățișarea formală, neîntrebîndu-se care este proveniența și care sînt implicațiile ei), metafora și-a lărgit neîncetat sfera, ajungînd la un moment dat să fie echivalată cu însăși poezia ; să fie pusă la baza unor sisteme filosofice ; să fie folosită drept element al explicării limbajului.

Unul dintre primii care s-au întrebat care sînt motivele apariției metaforei a fost Cicero. După cum arată Tudor Vianu în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (lucrare fundamentală, căreia îi datorăm o serie dintre informațiile pe care le inserăm aici despre cercetătorii mai vechi ai metaforei și despre cei din primele decenii ale secolului acesta, care s-au ocupat de problemele ei), Cicero socotește că apariția metaforei denotă o sărăcie a limbajului, o imposibilitate a acestuia de a denumi noțiunile noi ce se ivesc în procesul cunoașterii. Este interesant că părerea lui Aristotel și cea a lui Cicero constituie două puncte de plecare esențiale în contradicția pe care o formează. Astfel, de la Aristotel pornește o întreagă pleiadă de interpreți ai metaforei sub aspectul formal, din categoria lor făcînd parte, prin extensie, cei ce contestă eficacitatea cognitivă și chiar

Scanned with OKEN Scanner

pur artistică a metaforei. Linia inaugurată de Cicero este însă mult mai mănoasă. Ea ar putea fi denumită optimistă. Continuatorii ei au acordat metaforei o deosebită importanţă, considerînd-o, după cum arătam şi mai sus, un element esenţial al cunoaşterii.

Cicero privea metafora drept o operaţie logică, deşi în chiar interpretarea lui logica era oarecum depăşită. Cel care sugerează o fază prelogică a gîndirii omeneşti pentru explicarea metaforei este Giambattista Vico. El consideră că metafora apare în cadrul animismului primitiv, potrivit căruia cunoaşterea prin limbaj avea loc prin repetate personificări. Ca o consecinţă a acestui fapt, activitatea metaforică a omului încetează o dată cu această fază prelogică (este o deosebire fundamentală faţă de părerea lui Cicero, ce admitea o producţie metaforică nelimitată, din moment ce era vorba despre rezultatele unui mecanism logic). După cum se vede, partea cea mai vulnerabilă a concepţiei lui Vico consta în ideea că activitatea de producere a metaforelor încetează la un moment istoric dat şi că toate metaforele care au fost construite după aceasta sînt, de fapt, nişte jocuri retorice gratuite.

Un cercetător mai recent al metaforei, cercetător căruia Tudor Vianu îi acordă o deosebită atenţie, este Alfred Biese. El extinde nemăsurat marginile conceptului de metaforă. Biese apreciază metafora drept esenţială pentru cultura omenească, drept un element extrem de important în formarea limbilor şi a reprezentărilor mitice şi religioase. În plus, după părerea acestui cercetător, ea este cheia de boltă în înţelegerea modului în care s-au format şi în care se dezvoltă poezia şi toate celelalte arte. Suprapunerea de substanţă între metaforă şi personificare, suprapunere ce apăruse la Vico, persistă şi la Biese, care însă, acordîndu-le mari virtuţi cognitive, nu consideră că acestea scad o dată cu depăşirea mentalităţii prelogice a omenirii. Este subliniată

Scanned with OKEN Scanner

astfel funcţia filosofică a metaforei. Argumentaţia lui Biese în această privinţă constă într-o trecere în revistă a diferitelor sisteme filosofice şi în evidenţierea elementului metaforic, pe care fiecare dintre ele l-ar include. Aceste idei sînt interesante, deşi, într-un anumit sens, ele se dovedesc gratuite : extinzînd nemăsurat rolul metaforei (personificării) în filosofie se obţine un numitor comun formal, puţin important şi purtînd în sine posibilitatea erorii.

Dar nu numai metafora înţeleasă ca personificare a fost pusă la baza cunoaşterii filosofice. Intuiţia lui Bergson nu este departe de ceea ce se înţelege în genere prin metaforă (adică, mai precis, imaginea pe care o capătă această intuiţie). Analiza pe care Bergson o face sistemului lui Berkeley este revelatoare pentru imaginea metaforică pe care filosoful francez o pune la baza cunoaşterii filosofice. El apreciază că Berkeley are despre materie imaginea unei pelicule subţiri şi transparente, care se află între om şi divinitate. Această peliculă rămîne transparentă doar dacă filosofii nu încearcă să se apropie de ea, în acest caz ea devenind opacă.

Pe linia optimistă în ceea ce priveşte forţa de cunoaştere a metaforei se situează şi Ortega y Gasset. El socoteşte metafora „un mijloc esenţial al cunoaşterii" şi aduce o serie de noi disociaţii. Astfel, el face o deosebire netă între metafora ştiinţifică şi cea poetică. După el, metafora poetică se exprimă printr-o exagerare ce se adresează fanteziei, apropiind două obiecte mai mult decît faza respectivă a cunoaşterii ar permite. Metafora ştiinţifică, dimpotrivă, ar fi restrictivă, selectînd dintr-o realitate mai complexă o singură caracteristică, inabordabilă pe alte căi.

Încheind aceste succinte date despre unele opinii privitoare la apariţia şi funcţiunile cognitive ale metaforei, se cuvine a sublinia una dintre problemele ce se dovedesc de o mare dificultate în ceea ce priveşte delimitarea conceptului de metaforă : în ce măsură este un mijloc de cunoaştere şi

Scanned with OKEN Scanner

în ce măsură ea este doar un mijloc de exprimare filosofică și poetică. Dovedindu-se oarecum sceptic, Tudor Vianu răspunde astfel la această întrebare: „Desigur, rolul metaforei în dezvoltarea gîndirii filosofice nu poate fi tăgăduit dacă ne referim la mulțimea și însemnătatea împrejurărilor în care s-a recurs la serviciile ei. Istoria cugetării este solidară cu istoria fanteziei. Eforturile omului de a cunoaște s-au dezvoltat paralel cu eforturile lui de a vedea și de a închipui: aceste două eforturi au colaborat multă vreme și este probabil că-și vor solicita reciproc serviciile și în dezvoltarea viitoare a spiritului omenesc. Totuși este drept a spune că, dacă imaginea metaforică a fost adeseori un mijloc de a capta realitatea, uneori ea a fost tocmai un mijloc de a o ascunde sau de a o înțelege greșit [...]. Pe de altă parte, dacă metafora poate ajuta spiritul în opera lui de cunoaștere, progresele acestuia resimt uneori nevoia nu numai de a înlocui o metaforă prin alta, dar și pe aceea de a renunța la orice metaforă, de a cunoaște lucrurile prin mijloacele pur noționale."

Dacă în ceea ce privește funcția filosofică de cunoaștere a metaforei lucrurile sînt oarecum mai clare, deși, după cum menționam mai sus, diferența dintre apartenența la mijloace sau la expresie este foarte dificil de decis, problema prelungindu-se cu alți termeni pînă în stricta actualitate a dezbaterilor despre limbaj (de pe pozițiile structuralismului), esența estetică a metaforei stîrnește în timpurile moderne interpretări practic infinite. Aceasta cu atît mai mult cu cît ideea de metaforă tinde să egaleze ca întindere și profunzime pe cea de poezie și, mai mult, pe cea de artă. Înainte de a trece la examinarea unor aspecte moderne ale avatarurilor acestei idei și ale modurilor practice din arta ultimelor decenii, vom menționa o altă dicotomie a înțelesului pe care îl ia în diferitele interpretări. În primul rînd este vorba despre caracterul subiectiv al metaforei, de orice nuanță ar fi ea. Acest caracter decurge din antropomorfismul pe care îl propunea Vico.

Scanned with OKEN Scanner

Potrivit acestei păreri, metafora reprezintă un moment strict subiectiv al cunoașterii. Psihanaliza lega acest fapt de o propensiune inconștientă a eliberării. Pe de altă parte, metafora poate fi considerată obiectivă în măsura în care ea este socotită o operație conștientă, o operație de natură logică. Această interpretare a fost preconizată, de exemplu, de adepții actului creator considerat ca luciditate : Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry. Vincent Buranelli scrie : „Poe refuză pasiunea poetului pentru motivul pentru care o refuză oricărui artist. Ca om, desigur, poetul trebuie să fie pasionat, el trebuie să perceapă existența unei lumi platonice, a frumosului ideal ; trebuie să se extazieze în momentul revelației acestei lumi. Ca artist, trebuie să stea la biroul său, foarte lucid, un maestru care știe ce are de gînd și cunoaște modul în care își va atinge cel mai ușor scopurile. Nu e o contradicție a numi pasiunea dușmanul poeziei ; pasiunea e dușmanul oricărei arte din momentul în care artistul a început să-și aștearnă viziunea în formă expresivă.“ Iar Baudelaire pomenea adesea despre metafora necesară, existentă deja, trebuind doar a fi descoperită : „La poeții cei mai buni nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie produsul unei adaptări matematice exacte în împrejurările actuale, pentru că aceste comparații, metafore și epitete sînt culese din fondul neistovit al universalei analogii.“

Rolul estetic al metaforei cunoaște o mare expansiune. După ce secole întregi a rămas în urma celui cognitiv, lui i se acordă o deosebită atenție în vremurile din urmă. Astfel, se consideră că, pe lîngă capacitatea de plasticizare, metafora are și un caracter de ambiguitate. Acest caracter, foarte semnificativ pentru arta și literatura modernă, merită toată atenția. Firește, și celelalte caracteristici ale metaforei sînt demne de interes (Tudor Vianu mai menționează și un caracter de disimulare, unul de unificare, unul de potențare etc.). Deosebit de interesante sînt considerațiile lui Lucian Blaga despre fe-

Scanned with OKEN Scanner

lurile și raportul față de cunoaștere al metaforelor. Blaga deosebește două feluri de metafore : plasticizante și revelatorii. În timp ce metaforele din prima categorie nu sporesc semnificația faptelor la care se referă, fiind mai mult un act de limbaj ce ar exprima dorința unei exprimări mai prescurtate, metaforele revelatorii „sînt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează".

Este foarte curios cum s-a născut, în ceea ce privește metafora, o anumită lipsă de claritate a termenilor. Se vorbește și s-a vorbit adesea despre simbol și despre parabolă în termeni care lasă să se întrevadă că este vorba, de fapt, despre metaforă, dar nepomenindu-se de loc termenul acesta. Chiar la Tudor Vianu faptul se observă (deși în lucrarea amintită mai sus se scrie la un moment dat : „Dar dacă simbolul nu este decît produsul înlocuirii unei realități sau a expresiei unei realități printr-o realitate sau printr-o altă expresie a realității, care au funcțiunea de a le reprezenta pe cele dintîi, atunci simbolul poate fi și el trecut în categoria metaforelor"). Pe de altă parte, este cazul să notăm că, în ciuda documentării minuțioase de care dă dovadă, studiul lui Tudor Vianu ocolește o determinare precisă a sferei noțiunii. Astfel, luînd în considerare expresia metaforică „leagănul albastru al tăcerii", esteticianul o încadrează în categoria simbolurilor lingvistice ilimitate. Sub semnul ilimitării simbolului este plasată întreaga creație artistică. Examinarea mai amănunțită a modului în care Tudor Vianu vedea această ilimitare a simbolului este importantă din punctul nostru de vedere, deoarece alături de caracterul de ambiguitate al metaforei în arta modernă există, puternic vizibilă, o anumită multivalență de semnificații, multivalență ce tinde spre un infinit de posibilități interpretative și care se constituie într-un dublet contradictoriu cu ambiguitatea ; dacă ambiguitatea este simultaneitatea sensurilor, multivalența este succesiunea lor. Ideea multivalenței de sensuri înțeleasă ca succe-

Scanned with OKEN Scanner

siune (de altfel, ea este legată de ideea de temporalitate istorică) apare în studiul citat sub forma ilimitării simbolului artistic.

Ilimitarea are, în concepţia lui Tudor Vianu, cîteva modalităţi esenţiale. Una dintre aceste modalităţi este volumul vital, prin care esteticianul înţelege structura de semnificaţii contradictorii a simbolului artistic. Exemplul ales de el pentru această modalitate este Grandet, celebrul personaj al lui Balzac, care în mod eronat este interpretat adesea drept simbol al avariţiei. Dacă el ar fi într-adevăr caracterizabil numai pe această dimensiune a avariţiei, arată Tudor Vianu, el ar reprezenta numai o alegorie, limitată ca sens. În realitate, Grandet are o alcătuire mult mai complicată, mult mai contradictorie : pasiunea lui arzătoare de a cumula este dublată de străşnicia lui de „pater familias", iar ferocitatea sa seamănă uneori foarte bine cu sobrietatea. Ar mai putea fi adăugate multe contradicţii ale modului de a fi şi de a se comporta ale acestui personaj. Toate contribuie la ilimitarea simbolului artistic pe care el îl conţine. Ambivalenţa etică este un al doilea mod de manifestare a ilimitării. Exemplul eroului shakespearean Shylock este foarte grăitor pentru incertitudinea morală, pentru imposibilitatea încadrării într-un concept moral precis. Ilimitarea se mai manifestă şi printr-un caracter enigmatic, ce ţine de însăşi esenţa marii opere de artă, deschisă unei infinităţi de interpretări. Este o concluzie generoasă aceea a lui Tudor Vianu cu privire la esenţa ilimitată a simbolului artistic, simbol pe care, după cît se pare, îl înţelege ca pe o dimensiune filosofică a metaforei. De altfel, în prefaţa studiului despre simbolul artistic, Tudor Vianu scrie că l-a scris „ca o justificare filosofică a studiului despre metaforă". Precizarea aceasta este de natură să arunce o lumină asupra modului în care învăţatul vede viaţa conceptului de metaforă şi a celui de simbol artistic. Totuşi, anumite îndoieli persistă. După cum arătam, intervine uneori

Scanned with OKEN Scanner

o intervertire de note în caracterizarea celor două concepte. Faptul acesta ne face să credem, şi la aceasta ne determină lectura paralelă a celor două studii, că Tudor Vianu gîndea, de fapt, un singur concept, dar că îl aborda, în cercetarea sa, în mod succesiv în laturile sale contradictorii. Astfel, metafora ar reprezenta latura concretizată a acestui concept iar simbolul motivaţia abstractă.

Am consacrat o parte din însemnările noastre prezentării şi analizării celor două studii ale lui Tudor Vianu (partea referitoare la metaforă din *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică* şi *Simbolul artistic*) pentru valoarea lor deosebită din punct de vedere teoretic, dar mai ales pentru a ilustra prin juxtapunere o anume imposibilitate a definirii conceptului de metaforă, alături de tendinţa acestui concept de a se asimila celui de artă. Odată înălţată din contextul pur formal în care era considerată iniţial, metafora, sub denumiri diferite, cunoaşte o expansiune extraordinară. Multe dintre experienţele şi rezultatele literaturii moderne sînt fapte ale acestei expansiuni.

Care a fost viaţa metaforei în poezia ultimului secol ? Faptele sînt monstruos de numeroase, iar alegerea pe care o propunem nu poate fi lipsită de o doză de arbitrar. Am încercat să ne centrăm analizele şi exemplele pe ideea că experienţele hotărîtoare ale acestei perioade au fost duse în cadrul aventurii limbajului. Ce rol a jucat metafora în această aventură ? Este momentul să evidenţiem o nouă dicotomie a ei. Este vorba de coexistenţa, alături de funcţia de cunoaştere, a unui caracter de joc, de gratuitate. În ce sens ? Funcţia de cunoaştere la care se refereau toţi cercetătorii citaţi mai sus era o activitate cognitivă similară celei filosofice, adică îndreptată spre realităţile vieţii şi existenţei în general. În acest fel de cunoaştere, limbajul era un mijloc iar metafora o parte din acest mijloc. O dată cu experienţele poetice moderne apare caracterul de joc despre care pomeneam. El

Scanned with OKEN Scanner

este ca atare din punct de vedere al cunoașterii filosofice. Despre o cunoaștere poate fi vorba, însă. Ea este de un fel deosebit. Gratuitatea jocului poeziei moderne reprezintă, de fapt, un plus de cunoaștere al expresiei. Au apărut metafore ce operau în interiorul limbajului, metafore care, într-un mod aparent paradoxal, își erau sieși suficiente. Existența lor era foarte departe de ceea ce s-a înțeles foarte mult timp prin metaforă : un act ce avea finalități cognitive sau cel puțin decorative.

În ce mod am putea să întreprindem o investigație a avatarurilor moderne ale metaforei ? Criteriul istoric, deși necesar, considerăm că ar fi mai puțin convenabil. Nu interesează atît modul în care s-a ajuns la situația ultimelor decenii, cît relația în care se află metafora cu principalele idei (și concretizări ale acestor idei) ale poeziei și în general ale literaturii moderne.

Una dintre ideile ce se desprind din poezia ultimului secol este ideea de obiectivitate, enunțată deja în două dintre primele ei forme (Poe și Baudelaire). Această idee are cel puțin două accepții complet diferite, deși, într-un anumit sens subteran, înrudite. Poe vorbea despre luciditatea poetului, îi cerea acestuia să fie obiectiv, în sensul de : stăpîn pe emoțiile sale, imparțial. Nu altceva cerea poetului T. S. Eliot, cînd se referea la necesitatea celebrului său „corelativ obiectiv" : „Poezie durabilă nu rezultă din revărsarea emoției personale, căci singurul fel în care emoția poate fi exprimată în formă artistică constă în a găsi un corelativ obiectiv ; cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, un lanț care să traducă acea emoție anumită ; astfel încît îndată ce sînt date elementele exterioare, care își găsesc expresia numai în senzațiile simțurilor, ele evocă nemijlocit emoția." Baudelaire, vorbind despre necesitatea metaforei presupunea o identică cenzurare cerebrală a emoțiilor. Sub raportul acesta, poziția lui Valéry față

Scanned with OKEN Scanner

de actul poetic era similară. Întrebat odată de către un exeget dacă interpretarea pe care acesta o dăduse *Cimitirului marin* corespunde adevărului şi că, de fapt, ce-a vrut el să spună în acest poem, Valéry a răspuns, în spiritul viziunii sale formale asupra limbajului : „Nu am vrut să spun, am vrut să fac". Thibaudet îi caracterizează poezia drept o victorie a preciziei asupra vagului, desemnîndu-i astfel şi atitudinea teoretică faţă de artă. Într-adevăr, Valéry vedea poezia ca pe un sistem captat raţional dintr-un infinit de posibilităţi combinatorii. Această obsesie a infinităţii de posibilităţi se traduce uneori în acea formă de metaforă pentru sine, la care ne referearn în legătură cu plus-cunoaşterea expresiei. Este interesant că Lucian Blaga neagă această formă metaforică, referindu-se numai la minus-cunoaşterea ei conceptuală. El se referă la o anume tabuizare a obiectului, realizată prin acest fel de metafore, pe care le socoteşte jocuri la care se dedau anumite „spirite de logicieni absoluţi".

Despre tabuizare vorbeşte Blaga şi în legătură cu unele metafore ale lui Mallarmé, pe care le consideră excesive. Analizînd cîteva versuri ale lui Mallarmé dedicate azurului, Blaga constată o metodă analitică în ceea ce priveşte construcţia metaforei. Ea constă în detalierea metaforică succesivă a obiectului, scopul fiind „refacerea misterului". Dar, socoteşte Blaga, metoda lui Mallarmé se dovedeşte ineficace : „El voia misterul, fiindcă de fapt şi el l-a pierdut. Mallarmé se credea în stare să-l refacă metodic prin descompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului. Dar metoda mi se pare că nu duce la trăirea adevărată a misterului, ci la un mister artificial, de retortă." Obiecţia lui Blaga, minus ideea necesităţii potenţării misterului ca metodă a „cunoaşterii poetice", este obiecţia ce s-a făcut totdeauna poeziei moderne, poezie îndreptată spre cucerirea limbajului ca expresie.

Scanned with OKEN Scanner

În ce mod se manifestă obiectivitatea postulată de Poe și Baudelaire în poezia lui Valéry și Mallarmé ? În primul rînd prin respectarea ideii de stăpînire a limbajului, idee ce are, fără îndoială, printre sursele sale pe aceea de maleabilitate principială a materialului lexical. Astfel trebuie înțeleasă natura obiectivă a demersului acestor poeți, și o paralelă ca aceea pe care Stefan Zweig o făcea între poezia lui Baudelaire și cea a lui Hölderlin este revelatoare în acest sens : „Baudelaire, care elaborează în întregime din material terestru concret, cu egală pasiune intelectuală ca Hölderlin, este poate antipodul liric desăvîrșit al acestuia. Poeziile sale, create cu totul din comprimare (în timp ce cele ale lui Hölderlin sînt făcute dintr-un fel de expansiune imaterială) sînt, ca plăsmuiri plastice ale spiritului, tot atît de trainice în fața infinitului ca și muzica lui Hölderlin ; strălucirea lor cristalină și forța lor nu sînt mai pure ca transparența albă și flotantă a lui Hölderlin." Stefan Zweig se referea aici la capacitatea ordonatoare a geniului poetic al lui Baudelaire, la forța acestuia de a extrage puțin din infinit ; opusă lui Hölderlin, ce avea un limbaj sărac, dar o forță excepțională în elanul inspirației sale.

Ne-am referit prin cîteva exemple la o primă notă de obiectivitate a poeziei moderne, anume la obiectivitatea înțeleasă ca rigoare, ca lipsă de pasiune subiectivă. Se pare însă că nu aceasta este direcția cea mai fructuoasă de analiză, deoarece, în fond, poezia de totdeauna a fost scrisă sub imperiul rigorii unei personalități ce introduce o unitate în diversitate. Mult mai interesant este de urmărit ideea de obiectivitate, înțeleasă ca abdicare e eului poetic de la elaborarea poeziei. Este ceea ce clama Marinetti, cerînd distrugerea eului în literatură, și ceea ce, de exemplu, relua, cu alți termeni nu mai puțin extremiști, Gottfried Benn peste patru decenii. Propunînd patru simptome caracteristice unei poezii din jurul anului 1950, Benn considera că poetul concordant acelei

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAȘI
BIBLIOTECA JUDEȚEANA „GH. ASACHI" IAȘI
1030286
Scanned with OKEN Scanner

perioade trebuia să evite elogierea poetică a ceva, adică să nu dea atenție în mod disproporționat unui obiect ; să evite formulările ce încep cu „precum" și „ca", întrucît comparațiile sînt un mers în gol al poeziei și o ruptură decisivă în viziune ; să nu întrebuințeze în poezia sa culori, acestea fiind clișee verbale de mult uzate ; în fine, să nu utilizeze un ton serafic, adică să nu se extazieze excesiv în fața a ceva, deoarece aceasta nu este o învingere a realității, ci o fugă din fața ei. Desigur, această tendință a izgonirii eului este prezentă și în perioade istorice cînd nu era nici pe departe teoretizată. Ea apare, de fapt, în toate etapele evoluției ei, devenind cu atît mai evidentă cu cît accentul pus pe metaforizare este mai intens. Cîteva considerații remarcabile despre anumite momente din istoria poeziei ca metaforă găsim în lucrarea deja citată a lui Lucian Blaga. Ele apar în cadrul diferențierii pe care filosoful o face între metaforă și stil : „Să trecem la problema raportului dintre metaforă și stil. Spuneam că toate Poeticele din lume înșiră printre mijloacele prin care se constituie un stil, în primul rînd diversele variante ale metaforei. Evident, clasificarea în sine a acestor mărgăritare poate fi o ocupație interesantă și de invidiat. Din parte-ne am încercat însă chiar de la început să prezentăm cititorilor metafora și stilul drept termeni diferiți, care desemnează aspecte foarte diferite ale creației artistice și de cultură. Așa cum ni se prezintă nouă lucrurile în această filosofie a culturii, metaforicul și stilisticul sînt de fapt componentele polar-solidare ale unui act revelator. În orice caz ele sînt aspecte diferite ale creației. Că metafora nu e propriu-zis unul din mijloacele cu care se creează stilul, se dovedește simplu prin aceea că metaforele însele posedă cînd un stil, cînd altul. Metafora își schimbă stilul nu mult mai altfel decît orice creație spirituală, de la apocă la epocă. În timpuri clasice metafora poartă faldurile altui stil decît în timpuri baroce. Literatura bizantină oferă meditației

Scanned with OKEN Scanner

metafore de alt stil, decît literatura lui Shakespeare. În poezia bizantină metafora se întrebuinţează mai ales pentru a scoate în transfigurant relief o latură elevată, stihială, a obiectului ; în drama shakespeareană, metafora, adesea hiperbolică, sporeşte conturul individual şi masivitatea zgrunţuroasă a obiectului. Problema aceasta a stilului metaforelor îngăduie încă largi cercetări. Sînt timpuri cînd metaforele se clădesc în aşa fel că se aseamănă «întreguri» cu «întreguri», pe baza unui minim de asemănare foarte abstractă. În lirica liturgică răsăriteană Maica Precistă e numită, bunăoară, «casa Domnului». Asemănarea pe temeiul căreia ia fiinţă metafora este numai împrejurarea că femeia şi casa pot fi deopotrivă spaţii închise, care pot să cuprindă ceva ; o trăsătură analogică foarte abstractă, care declanşează totuşi imaginaţia metaforică a poetului bizantin. Sînt timpuri cînd metaforele nu se clădesc decît pe temeiul unui maximum de asemănare între întregurile, apropiate unul de celălalt [...] După cum se ştie, pentru vechii greci, catacreze erau metaforele aluzive, artificial construite prin termeni ce nu prea pot fi conjugaţi. Înzestraţi cu simţul de măsură prea cunoscut, grecii nu îngăduiau alăturări prea îndrăzneţe. Sentimentul limitelor era foarte sever. Felul metaforelor era dictat mai ales de năzuinţa spre tipizare [...]. În timpuri baroce sau să zicem expresioniste, dimpotrivă, catacreza devine aproape o regulă, un uz şi un imperativ normal, conştiinţa limitelor fiind foarte laxă.“ În spiritul ideii de obiectivitate, noi trebuie să privim însă aceste modificări ale stilului metaforelor în latura lor unitară. Căci într-adevăr, în orice metaforă se află îmbinate un moment subiectiv (adică în alegerea termenilor metaforei se face simţită personalitatea creatorului de artă) şi unul obiectiv. Pentru înţelegerea acestui de al doilea moment, necesitatea despre care vorbea Baudelaire nu este suficientă, deoarece însăşi această necesitate (realizările practice ale poetului sînt probate) este punctul final al unui demers subiectiv, deşi

Scanned with OKEN Scanner

riguros şi lucid. Obiectivitatea trebuie mai degrabă înţeleasă ca o tendinţă a poetului de a intra în anonimat, de a lăsa materialul verbal să se ordoneze „de la sine". Privite prin prisma aceasta, epocile caracterizate printr-o metaforizare excesivă nu sînt rezultatul unei exacerbări a eului poetic, ci, dimpotrivă, sînt semne ale unei disoluţii a acestuia. Pletora metaforică este, astfel, un semn de „slăbiciune" poetică, o renunţare la denumirea lucrurilor şi ideilor. Pe de altă parte, abundenţa metaforelor denotă încercarea de găsire a unor noi expresivităţi ale limbajului. Încercarea aceasta este însă făcută împotriva canoanelor rigorii şi luciditătii ; într-un anumit sens, în acest caz, cantitativul ia locul calitativului. Îngrămădind haosul său de metafore, poetul speră în mod obscur să obţină, mai mult sau mai puţin întîmplător, ţîşnirea noii expresivităţi.

Gongorismul şi marinismul sînt, de exemplu, foarte caracteristice pentru această tendinţă. Poezia lui Marino, unul dintre iniţiatorii barocului, surprinde prin abundenţa nemaipomenită de metafore cu sens hiperbolic sau paradoxal. G. Călinescu socoteşte că notele caracteristice ale marinismului sînt „senzualismul şi ingeniozitatea, reprezentînd, la drept vorbind, o singură notă, aceea a conceptismului, a artei de a face «concetti», adică metafore noi şi paradoxale, în stare de a surprinde". Iar mai departe, propunînd o lapidară interpretare, adaugă : „Senzualitatea nu implică lipsa sentimentului, ci numai incapacitatea de a trece de la cămaşa senzaţională a poemului la vibraţiuni sufleteşti".

O frumoasă interpretare propune Edgar Papu în legătură cu poezia lui Marino : „Însutita sa enumerare de metafore hiperbolice să fie, oare, un capriciu al disponibilităţii, o farsă, expresia unui gust formal pentru brocarturile şi damascurile poetice, o ciudăţenie patologică sau răspunsul inadecvat la o necesitate reală ? Noi înclinăm către ultima ipoteză, în baza căreia vedem două raţiuni explicative. În primul rînd, acea

Scanned with OKEN Scanner

imensă bogăție de intuiții și de date noi ale cunoașterii, provocate de explorările geografice în curs, pătrunde în Italia numai sub formă de ecouri vagi, depărtate, receptate pe cale indirectă, din mărturiile spaniolilor aflați acolo. Un poet de sensibilitatea lui Marino presimțea numai o mutațiune de volum și de proporții cognoscitive, în care începe omul să trăiască, fără a poseda însă componentele concrete, materialul viu de intuiții, intrat în această inedită sferă, atît de amplificată." Edgar Papu mai adaugă drept a doua rațiune explicativă a ipotezei sale conștiința sărăciei limbajului poetic al vremii, pe care trebuie s-o fi avut poetul italian și care l-ar fi îndemnat spre nesfîrșite combinații verbale, adesea artificioase. Din punctul nostru de vedere, al urmăririi caracterului obiectiv al poeziei, trebuie să adăugăm o nouă explicație, cea a tendinței poetului de a lăsa o sporită libertate materialului său lexical, nu atît în scopul de a-l îmbogăți, cît în virtutea sentimentului obscur că limbajul are de spus ceva mai mult decît însuși poetul.

Poezia lui Góngora se află într-o situație oarecum asemănătoare. Góngora eludează adesea în mod total planul logic al poeziilor sale, avîntîndu-se în construirea unui hățiș criptografic de nedezlegat. Imaginea este scopul ultim și absorbant al acestei poezii. Apar des inversiuni și aluzii mitologice, exegeza este necesară, ca în cazul unui Eliot. Se poate descifra în această poezie, pe de altă parte, un elan purist, un efort de ridicare a artei la nivelul unui act deschis doar inițiaților. Din punctul de vedere al tendinței obiectivării, considerațiile cu privire la Marino și la poezia lui pot fi reluate în mod aproape identic și în ceea ce-l privește pe Góngora. De altfel, gongorismul a făcut școală și în primele decenii ale secolului nostru în Spania (poeții generației de la '27 au creat mult timp sub semnul tutelar al lui Góngora ; Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén sînt cîțiva dintre membrii marcanți ai acestei gru-

Scanned with OKEN Scanner

pări), iar modernistul Rubén Dario nu era străin de influența maestrului baroc. Poate că Unamuno se gîndea la expresivitățile obiective ale poeziei cînd îi scria lui Rubén Dario: „Văd că dumneata ești un scriitor care vrea să spună în castiliană lucruri niciodată gîndite astăzi în această limbă. Dumneata trebuie să-ți faci o limbă proprie."

Excesul metaforic ca obiectivitate poate fi urmărit în multe dintre curentele poetice ale timpului modern, deși, în anumite cazuri (suprarealism, futurism, dadaism, expresionism etc.), metafora capătă virtuți și structuri cu totul schimbate față de accepția ei clasică.

Într-o intervenție lucidă, Gaëtan Picon remarca trecerea perioadei cînd exista o bulimie a realului în artă și menționa că în timpurile contemporane se pune problema identității realului cu raționalul și a identității lumii cu limbajul. În ochii artistului, spunea el, lumea a devenit limbaj, sub amenințarea anxioasă a mașinilor electronice, capabile să fabrice poezii. Ideea aceasta a identificării lumii cu expresia ei lexicală nu e nouă, ea ținînd de însăși esența poeziei. Forța ei de iradiere este însă din ce în ce mai mare, o dată cu mărirea ritmurilor informaționale ale civilizației. O analogie a barocului este deosebit de tentantă.

Într-o lucrare monumentală, ce a început să apară de mai bine de zece ani și care este dedicată istoriei teatrului european, Heinz Kindermann propune o paralelă între Renaștere și Baroc, opunînd omului zeiesc al Renașterii pe omul sceptic și anxios din Baroc. Ideea aceasta este rostită într-o formă modificată și de către Edgar Papu. În ce mod ar putea fi făcută o analogie între Baroc și timpurile moderne?

Renașterea ar putea fi asemănată cu revoluția tehnico-științifică a secolului nostru, revoluție ce deschide brusc un orizont fără precedent cunoașterii omenești. Reacția barocă seamănă foarte bine cu reacțiile numeroase ale poeziei moderne, și ale artei în general, îndreptate spre echivalarea

Scanned with OKEN Scanner

formală a acestui flux informațional. Referindu-se la criza poeziei moderne, Jean Cocteau scria : „Poeții devin din nou ceea ce n-au încetat niciodată să fie : mandarini, ghemuiți unii lîngă alții, care-și încredințează secretele la ureche. Însă niciodată, fără îndoială, n-au fost atîția care să scrie asemenea lucruri pe care nimeni nu le citește." Există în aceste afirmații un adevăr incontestabil, ce se întîlnește cu reprobările lui Blaga (pe care le citam mai sus) în legătură cu tabuizarea la Mallarmé și la Valéry. Este vorba despre incapacitatea poeziei moderne de a aduce cîștiguri deosebite în cunoașterea unor sensibilități. Ezoterismul la care se referea Cocteau se transformă însă, din punctul de vedere al plus-cunoașterii expresiei, în contrariul său. De altfel, însăși noțiunea de cititor de poezie se schimbă. Cititorul clasic de poezie deschide volumul în ideea că acolo se găsește ceva finit, ce urmează să fie receptat și înțeles. Cînd spunea „nimeni nu le citește", Cocteau gîndea, de fapt, „nimeni nu le înțelege". Această lipsă de inteligibilitate are însă și un revers. Acest revers este sugerat, de pildă, de către Hans Magnus Enzensberger cu al său „muzeu al poeziei moderne", în prefața căruia socotește că poezia modernă tinde să vorbească o limbă universală. Universalizarea expresiei poetice este reversul viabil al ezoterismului. Din acest punct de vedere, un Hölderlin se dovedește mare precursor, prin inspirația lui care are drept obiect însăși starea de inspirație, prin propensiunea de a celebra în poezie doar posibilitatea ei.

Hölderlin avea un limbaj sărac și o preferință marcată pentru anumite cuvinte, cuvinte ce revin obsedant în poezia lui ; muzica versurilor lui are mai mult forma temei cu variațiuni (sub raportul materialului lexical folosit). Puținătatea cuvintelor și vibrația extraordinară a întregului sînt trepte către ideala limbă universală a poeziei despre care vorbea Enzensberger. Muzica versurilor lui Eminescu poate

Scanned with OKEN Scanner

fi interpretată ca o contribuţie similară. Şi la Eminescu există o revenire a unor cuvinte şi expresii, şi muzica lui tinde să devină inteligibilă pentru orice om, indiferent de limba lui. Nu ne referim de loc la posibilitatea unei traduceri într-o altă limbă a poezei lui Hölderlin sau a lui Eminescu. Dimpotrivă, pe temeiurile menţionate mai sus, aceste poezii sînt profund intraductibile, ca şi poezia unui Rimbaud, de pildă. Ceea ce este elementul lor unificator e însă armonia expresivă, analogă cu limbajul universal al muzicii.

Şi în poezia unui strălucit urmaş a lui Hölderlin această aserţiune ar putea găsi argumente. Ne referim la poezia lui Georg Trakl, asemănătoare, din punctul de vedere aflat în discuţie, cu aceea a lui Hölderlin. Poemele lui Trakl au un anumit aer crepuscular (Ernst Fischer notează memorabil: „Senzaţia lăsată de poezia lui Trakl este aceea a unui apus de soare cu lumina căzută pieziş, umbrele obiectelor zilnice mărindu-se uriaş, prevestind bezna"), un aer de criptografie sumbră. Nu este vorba însă despre un ermetism în sensul obişnuit al acestei noţiuni, nici despre o criptizare excesivă. Anumite note ale acestei poezii ne sugerează mai degrabă ideea la care ne referam în legătură cu poezia lui Hölderlin: tendinţa, care este a unei mari părţi din poezia modernă, spre un idiom universal. Modurile în care ea apare la Trakl sînt diverse. În primul rînd, discontinuitatea vag aluzivă sub care se înfăţişează o serie de poeme, discontinuitate ce sfărîmă planul logic şi orice urmă de anecdotică. Apoi, monotonia mijloacelor lexicale, repetarea obsedantă a unor cuvinte şi a unor sintagme, mişcarea globală a poemului spre viitor şi revenirea lui pendulatorie la prezent.

Firește, tendința aceasta nu se regăsește doar în filiera expresionismului. Ea poate fi urmărită, în diversele ei ipostaze, de la „cîntecul dadaist" la poezia poliglotă, în mai toate experimentele şi realizările poeziei moderne. De alt-

Scanned with OKEN Scanner

fel, faptul acesta trebuie subliniat, există şi păreri exact contrarii faţă de cea a lui Enzensberger, în legătură cu tendinţa poeziei contemporane de a deveni un limbaj universal. Ele ni se par mai puţin interesante, însă.

Modernitatea lui Hölderlin mai poate fi descifrată şi într-o altă caracteristică a poeziei sale, caracteristică pe care am pomenit-o deja în mod fugitiv mai sus, alături de posibila contribuţie a acestei poezii la elanul modern spre expresivităţi de limbaj universal. Este vorba despre ceea ce Heidegger socotea a fi esenţial în poezia lui Hölderlin, şi anume despre aceea că poetul cîntă poezia însăşi, cîntă condiţia poetică. Această tentaţie de a filosofa poetic asupra necesităţii şi libertăţii poeziei este deosebit de caracteristică pentru poezia modernă. Ea este un antipod complementar al convingerii, la care ne-am referit deja, că limbajul este principial maleabil, că distanţa de poezia pură este doar aceea a unui lung şi chinuitor travaliu artistic.

Majoritatea poeţilor ce cîntă condiţia poetică, al căror precursor strălucit este poetul şvab, pleacă de la un scepticism fundamental faţă de posibilităţile poetice ale limbajului, se îndoiesc de capacităţile lui de expresie. De altfel, unul dintre personajele lui Hölderlin defineşte în mod lapidar această tendinţă: „Graiul este o mare prisosinţă".

Ideea aceasta despre improprietatea limbajului faţă de cerinţele poeziei se întîlneşte concretizată, în general, în două feluri. Primul ar putea fi atribuit, în forma lui excesivă, unui Henri Michaux, care caută soluţii extraordinare şi violente imperfecţiunii cuvintelor, care, în lupta lui deznădăjduită cu cuvintele, pe care le socoteşte o barieră pusă în faţa ţintei poeziei, recurge la dezvăluirea unui fond inconştient, sublimare obscură a experienţei şi a existenţei. Pentru Michaux limbajul este un perpetuu mister şi o obsesie duşmănoasă. Limbajul l-a ajutat mai mult, deşi în repe-

Scanned with OKEN Scanner

tate rînduri neîncrederea poetului a izbucnit, să-şi reveleze ceea ce nu poate numi. Însăşi poezia nu este, după Michaux, un act necesar de limbaj, după cum un peisaj sau un obiect poate fi mai poetic decît poezia scrisă despre el : „Poezia, fie ea elan, intenţie sau muzică, este totdeauna un imponderabil care se poate găsi în nu importă ce gen de manifestare umană, o neaşteptată lărgire a lumii. Densitatea poeziei poate fi mai puternică într-un tablou, într-o fotografie, într-o cabană... Poezia este un dar al naturii, o graţie, iar nu o trudă. Numai ambiţia de a face un poem ajunge pentru a-l distruge." Şi, în poezia sa, Michaux a urmat cu o deplină consecvenţă căutarea acestui imponderabil, socotind (încercările sale de a scrie sub influenţa stupefiantelor sînt probante pentru această convingere) că actul de creaţie poetică este plin de neprevăzut, că în etapele sale invenţia este înlocuită de realitate, că forma finală este un compromis, nefiind niciodată cea concepută iniţial. Un comentator recent, Robert Bréchon, scrie despre poezia sa, referindu-se la eforturile poetului de a depăşi prin joc şi violenţă limitele unui limbaj socotit insuficient : „Poezia lui Michaux este poate, înainte de orice, jocul unei gîndiri cu un limbaj, un ansamblu de mişcări, de raporturi şi de iluminări, de izbucniri şi de acorduri". După Michaux — care se face astfel purtătorul de cuvînt al multor poeţi moderni — poetul nu numai că nu ştie care va fi rezultatul final al efortului său creator, dar, mai mult, o serie dintre plăsmuirile sale urmează să fie ratificate drept poezii, de o cenzură superioară a conştiinţei poetice, după ce au fost scrise.

Poezia lui Ion Alexandru (ne referim mai ales la *Infernul discutabil)* este foarte interesantă din acest punct de vedere. Lirismul se naşte dintr-un fel de negaţie a limbajului şi a posibilităţilor acestuia. Opţiunea poetului este sesizabilă undeva la mijlocul distanţei dintre explicit şi incoe-

Scanned with OKEN Scanner

rent, dintre simbolul de fină sugestie şi acumulările incongruente. Deşi aspectul este inaparent, poeziile acestui volum trebuie puse aproape în totalitatea lor sub semnul luptei cu limbajul. Negaţia acestei poezii se adresează mai ales limbajului. Acel peisaj dezolant, specific, căruia i-am putea adăuga prezenţele lirice strivite de o ciudată fatalitate, totuşi capabile de subite regenerări, sînt metafore ale luptei cu limbajul, metafore ale imposibilităţii lui relative de a deveni expresie poetică.

Al doilea fel în care se concretizează ideea de incapacitate expresivă a limbajului este de o nuanţă oarecum mai teoretică. La ea se referea Roland Barthes cînd vorbea de tautologia căreia îi cade pradă scriitorul modern în meditaţia lui prelungită asupra actului de creaţie literară. Această tautologie intervine cînd scriitorul gîndeşte mai ales modul în care va ajunge să-şi elibereze intuiţiile poetice şi prezintă cititorului său chiar drumul spre aceste intuiţii. În aceste cazuri ne aflăm în faţa unei poezii a poeziei. Nu însă de felul celei prin care un Hölderlin îşi cînta starea de inspiraţie, stare pe care o socotea ceva sacru, zeiesc. Meditaţia aceasta este de o nuanţă mult mai teoretică. Înainte de a ajunge la acest scepticism, poetul care meditează asupra mijloacelor sale parcurge enormele spaţii ale limbajului, le descoperă şi apoi, revenit la sursele lor emoţionale şi intelectuale, se îndoieşte iarăşi de adevărul descoperirilor sale. Poetul acesta este un purist, care dintr-o dată îşi pierde convingerile cu privire la forţa limbajului pe care l-a cultivat îndelung şi cu ardoare.

Un alt remarcabil poet român se ilustrează în această direcţie. Este vorba de Nichita Stănescu cu ale sale *11 elegii*, volum care, după cum vom arăta mai jos, are un anumit caracter sistematic, deliberat.

La sfîrşitul anului 1965 şi începutul anului 1966 Nichita Stănescu a susţinut în *Gazeta literară* o rubrică de convor-

Scanned with OKEN Scanner

biri despre poezie, intitulată „Convorbiri literare". Unele dintre aceste însemnări se refereau la actul cunoașterii lirice, la sugerarea marilor adevăruri ale existenței umane pe o cale neconceptuală. Necesitatea lirismului ca aspirație esențial umană era plastic exprimată de către poet ca fiind dictată de o „tînjire de cunoaștere, o tînjire a simțurilor, o tînjire către perfecțiune", deci de o conștiință a insuficienței cunoașterii prin concepte. Inefabilul — finalitatea supremă a poeziei — îi apărea poetului ca un adevăr absolut, presimțit, intangibil pe cale noțională, dar existînd și chemînd eterne aspirații : „Tu ești speranța de viitor a lucrurilor. Tu ești mîna omului în viitor așa cum prima înotătoare a peștelui din trecut se pregătea să fie mîna omului de acum. Eu te cunosc, deși nu te pot elucida pentru că aparții unui limbaj desăvîrșit spre care limbajul de acum aspiră. Eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat poezia, ca pe un organ al evoluției simțurilor omului, [...] ca o dovadă că te stăpînim este faptul că de la o generație la alta noi te facem mai concret." Este un program poetic generos, ce intuiește esența procesuală a cunoașterii lirice și-i sugerează caracterul contradictoriu. O afirmație ni se pare inexactă însă, prin faptul că absolutizează unul din termenii contradictorii ai lirismului („noi te stăpînim"). Inefabilul, acel adevăr absolut al poeziei, apare ca un dat al conștiinței, el urmînd a fi doar transcris poetic. Această convingere — seducătoare ca metaforă, dar inexactă — explică încrederea poetului într-un „limbaj desăvîrșit", ce aparține viitorului, limbaj ce va putea transcrie acel dat. De fapt, inefabilul nu există decît ca ipostaze poetice individuale, determinate psihic și istoric. El nu preexistă acestor ipostaze, nu este descoperit, treptat, ci este creat de fiecare poet ca ecou al unei sensibilități anumite, dintr-o anumită epocă. Înaintarea în imperiul misterios al inefabilului este, deci,

Scanned with OKEN Scanner

doar o aparență, în realitate acest domeniu este creat de către generațiile de poeți ai lumii.

Am pornit de la unele aspecte teoretice ale însemnărilor lui Nichita Stănescu deoarece ele ni s-au părut revelatoare pentru modul în care poetul înțelege și creează poezia. *11 elegii* poartă amprenta unor eforturi îndreptate spre un scop determinat : împingerea, măcar cu un pas, a cunoașterii poetice spre inima acelui „nu știu ce", tărîm presimțit, „stăpînit" în mod virtual. Inefabilul nu trebuie deci creat — după această viziune —, ci descoperit, eliberat prin cuvinte din starea latentă în care se află în sufletul poetului. Inefabilul sau, mai precis, presimțirea lui nu este sfîrșitul aventurii poetice, ci punctul ei de pornire. În această temerară incursiune spre neștiut, poetul întrebuințează sensibilitatea sa supraacută : „acel loc unde văzul se transformă întrucîtva în auz și auzul se transformă întrucîtva în văz, ca să poată comunica între ele [...] acel organ nemărturisit de cuvinte care [privește] nu culorile, care [aude] nu sunetele, care gustă nu gusturile, care [miroase] nu mirosurile..."

Să urmărim cîteva dintre cuceririle poeziilor lui Nichita Stănescu în strădania lor către acea obsedantă „claritate irațională" a lui Ion Barbu. Cîteva dintre cronicile și articolele ocazionate de apariția volumului *11 elegii* încercau să ofere „descifrări" ale elegiilor. Este curioasă totala despărțire a comentatorilor în această privință. Unuia dintre ei, poemele îi trezesc analogii cu mitul coborîrii în infern (poetul ar coborî, arată acest comentator, într-un hău lăuntric, bîntuit de spaime oculte, iar *Elegia a unsprezecea* ar înfățișa victoria poetului asupra atracțiilor neantului, victorie concretizată printr-o optimistă opțiune la social). O altă interpretare, propusă de alt comentator, ni se pare mai acceptabilă : elegiile ar fi iscate de o meditație asupra poeziei ; poetul și-ar nega condiția umană în scopul contopirii cu lucrurile, pentru ca apoi, trist, să revină la ea în zba-

Scanned with OKEN Scanner

teri dramatice. Şi alte interpretări sînt posibile sau, mai precis, şi alte metafore ale tentaţiei imposibilului. De fapt, trecînd peste fatala subiectivitate a interpretărilor, este greu, dacă nu imposibil, de urmărit o evoluţie în elegiile lui Nichita Stănescu. Optimismul final, pomenit de unul dintre comentatori, nu este un corolar al tribulaţiilor anterioare ale poetului. De altfel, *Elegia a zecea* se încheie cu un geamăt agnostic. O aşa-zisă evoluţie către un optimism final nu este previzibilă. Esenţa poeziilor acestui volum o constituie, după părerea noastră, încercările poetului de a pătrunde în imperiul latent al inefabilului, încercări pe care trebuie să le înţelegem în sensul sugerat mai sus : tentative de aprofundare a posibilităţilor limbajului poetic şi ale limbajului în general, tentative ce au loc sub semnul eliberării. Această intenţie de a elibera noi sensuri ale limbajului este semnul tutelar al acestui volum. Ideea de căutare preexistă demersului poetic şi acest aspect ne determină să înglobăm poezia celor *11 elegii* în categoria protestelor poetice oarecum teoretice, adresate insuficienţei limbajului. Căutările poetului au ceva din îndîrjirea unui alchimist în îmbinarea unor substanţe şi elemente în scopul găsirii, printr-o combinaţie salutară, a mult aşteptatei pietre filosofale. Poetul caută ceva despre care are conştiinţa că este capital şi mirific, dar nu „ştie" despre ce este vorba anume. Acel ceva curge fluid şi nu poate fi oprit — întocmai ca durata bergsoniană pe care inteligenţa o poate examina doar pe fragmente — fără a fi ucis. O tristeţe şi un sentiment al neputinţei însoţesc încercările poetului de a surprinde această fluiditate. Acel ceva este dialectic, izbucneşte din îmbinarea unor aspecte contradictorii. Poetul surprinde adesea această unitate de contrarii într-o manieră ce aminteşte de Eliot. Acel ceva este, de fapt, însuşi limbajul poetic, iar încercările succesive ale poetului de a-l surprinde sînt tot atîtea moduri de practicare reflexivă a posibilităţilor poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Care este lirismul unei asemenea maniere poetice? Arătam că poezia lui Nichita Stănescu porneşte de la un dat (idealitatea limbajului) presimţit cu o „claritate iraţională". Obsedat de transcrierea lui în imagini, poetul încearcă imposibilul pe toate căile. Un travaliu sisific îl aduce în preajma acestui adevăr ultim pe care, cu o sumbră presimţire a fatalităţii eşecului, el încearcă zadarnic să-l pătrundă, şi îl aruncă implacabil în hăurile de unde a urcat. În această viziune modernă a mitului lui Sisif se găseşte esenţa acestui lirism. Îndoielile şi lupta împotriva amorfului din limbaj capătă vibraţia luptei eterne a omului împotriva neantului şi a dezordinii.

Un poet care prin volumul său *Sfera gînditoare* se situează oarecum în aceeaşi familie de spirite cu Nichita Stănescu este Grigore Hagiu. Şi la el se face simţită tentaţia de a discuta actul poetic. Un comentator denumeşte chiar această poezie „discurs poetic", îmbinînd în mod paradoxal doi termeni care se exclud. Într-adevăr, şi la Grigore Hagiu se poate constata o anumită premeditare sau, altfel spus, o anume deliberare a actului poetic. Versurile sale au o anume delimitare spaţială şi ideatică, sugerată poate chiar de titlul volumului. În interiorul acestei delimitări ia naştere un comentariu poetic de substrat filosofic, despre posibilitatea comunicării poetice, despre natura limbii poetice, despre destinul cuvintelor. Comentariul poetic al lui Grigore Hagiu nu se mulţumeşte numai cu aspectele „teoretice" ale problemei limbajului. Uneori, pentru a folosi expresia unui alt comentator, expresia poetică a lui Grigore Hagiu „se filologizează".

Menţionam în cursul însemnărilor noastre o anumită confuzie terminologică existentă în jurul conceptului de metaforă. Arătam, în acest sens, că nu se poate face o delimitare fermă între metaforă şi simbol sau parabolă. O serie de motivări ale acestei aserţiuni am propus deja în legătură

Scanned with OKEN Scanner

cu interferența care se constată între sfera metaforei și aceea a simbolului. Vom încerca acum să prezentăm cîteva aspecte ale parabolei ; urmînd apoi să analizăm întrucît este ea sau nu este metaforă.

Într-un fragment postum al lui Kafka, unul dintre personaje îl întreabă pe celălalt de ce este trist, întrucît treburile merg bine. Celălalt explică tristețea sa în felul următor : de ieri plouă ; plouă în cameră, plouă sub umbrelă, plouă chiar sub pălărie ; nu pot să împiedic această ploaie în nici un fel. Avem aici întregul mecanism al parabolei kafkiene și al parabolei în general. Ploaia poate fi considerată un simbol al unei stări sufletești, dar în același timp ea poate avea loc într-adevăr. Eroul lui Kafka povestește interlocutorului său cum în camera lui nivelul apei crește neîncetat și obiectele plutesc. Iată o surprinzătoare precizare care poate fi considerată realistă, perfect posibilă. Este și cazul, de pildă, al celebrului Gregor Samsa, al cărui proces de transformare nu se termină ca o imagine, nu este o alegorie deci, ci este privit și tratat ca real. Subiectivul și obiectivul fuzionează.

O parabolă este, de exemplu, și aceea a labirintului, cultivată de un Alain Robbe-Grillet sau de un Dino Buzzati. Drumul eroului din celebra proză sau evoluția lui Corte din piesa lui Buzzati sînt caracterizabile prin polaritatea apartenenței lor. De fapt, vorbind despre polaritate, ne exprimăm inexact : apartenențele sînt infinite și ele s-ar putea reprezenta printr-o vibrație cu infinite momente între cei doi poli. Semnificația, înțeleasă ca opțiune interpretativă a cititorului, lipsește în mod programatic din aceste realizări literare. Aceste întîmplări prin care trec personajele sînt ambigue (termenul de ambiguitate pare a desemna, în optica acestor scriitori, o nonsemnificație) și Alain Robbe-Grillet chiar s-a exprimat teoretic în această privință : „lumea nu este semnificativă, nici absurdă. Ea este și nimic mai mult",

Scanned with OKEN Scanner

sau : „Omul priveşte lumea şi lumea nu-i întoarce privirea", sau : „noi sîntem într-un univers plat şi discontinuu, unde fiecare lucru nu te trimite decît la el".

Două dintre cărţile româneşti ale anului 1967 prezentau aspecte deosebit de semnificative din acest punct de vedere. Este vorba, în primul rînd, despre *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* de A. E. Baconsky. Ambiguitatea ipotezei parabolice, la care ne referem mai sus, cunoaşte în proza lui A. E. Baconsky cîteva concretizări interesante. Toate aceste povestiri sînt plasate într-o cvasitotală indeterminare temporală şi spaţială. Epicul este doar un pretext. Eroul (toate povestirile sînt scrise la persoana întîi) este cînd un tînăr de optsprezece ani, cînd un pietrar, cînd un om fără vîrstă, dar trecut prin experienţele vieţii. Întîmplările nu sînt atît absurde, cît fantastice. Este un fantastic duşmănos, însă. Trecînd prin şiruri de întîmplări neînţelese, eroului i se naşte şi i se întăreşte pînă la obsesie sentimentul că nu pricepe, că esenţialul îi scapă. Desigur, simboluri s-ar putea găsi, începînd cu marea, care este laitmotivul tuturor povestirilor. Dar o astfel de preocupare interpretativă n-ar fi prea fructuoasă. Sensurile parabolei nu pot fi explicate prin analize parţiale.

Într-o remarcabilă interpretare, un comentator punea evoluţia eroului din *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* sub semnul miturilor lui Sisif şi al lui Don Quijote, sub semnul destinului şi al himerei. Într-adevăr, multe dintre întîmplările care au loc sînt certe elemente ale acestei duble parabole. Dar în acelaşi timp, există un straniu realism în aceste pagini. Întocmai ca într-o celebră povestire fantastică, eroul descinde, deschizînd o misterioasă poartă, într-un tărîm de neînţeles şi de nepătruns. Parabola existenţei ce nu poate ajunge la deplina conştiinţă de sine are, astfel, un revers obiectiv.

Scanned with OKEN Scanner

A doua carte pe care o vom analiza în mod succint, deoarece ni se pare ilustrativă pentru felul în care este practicată parabola azi, este *Pentagrama* de Vladimir Colin. *Pentagrama* rămîne o carte programatic ambiguă şi tocmai prin această calitate se dovedeşte refractară unor referiri critice obişnuite. Despre ea se poate menţiona mai degrabă în ce măsură nu poate fi elucidată folosind terminologia critică tradiţională, în ce măsură nu se apropie de un precedent sau de un altul. Ne aflăm în faţa unei ţesături din care zadarnic am încerca să desprindem firele, în vederea unor intepretări separate. Construcţia, situaţiile, personajele sînt ambigue, dar de o stranie rigoare. Autorul ar fi putut să scrie o postfaţă prin care să-şi lămurească cititorii despre intenţiile sale, începînd prin a da explicaţii asupra titlului. Astfel, aluziile biblice ar putea forma un dublet antinomic cu trăirile „reale" ale eroului, dublet care ar interesa prin inversarea perpetuă a legendei (corespondentul şarpelui din rai este bun ; Abel îl ucide pe Cain şi nu invers, după cum spune legenda biblică etc.). Dar lămurirea corespondenţelor printr-un soi de logică a simbolurilor nu ar fi de un folos deosebit şi probabil autorul ar fi făcut mai bine dacă ar fi renunţat la ultimele pagini ale cărţii în care oferă anumite elemente-cheie.

Interesul unei astfel de scrieri nu stă atît în parabola umanistă, care ia forma neobişnuită a antilegendei biblice, cît mai ales în forţa sa de a insinua o a doua realitate, o realitate construită cu mijloace literare. *Pentagrama* (cuvînt care înseamnă stea cu cinci colţuri şi semn magic) nu are eroi viabili şi ei nici nu i-ar fi necesari. Trăirile eroilor nu sînt autentice şi nici despre valenţe lirice (în sens tradiţional) nu poate fi vorba. Sînt în această carte, de fapt, două şiruri de întîmplări şi de eroi care stau faţă în faţă şi se continuă ca două paralele, fără a se întîlni şi totuşi întîlnindu-se în permanenţă. În acest dublu şir de întîmplări

Scanned with OKEN Scanner

regăsim, într-o formă schimbată însă, concretizarea ideii de parabolă aşa cum o descriam mai sus. Ce se obţine are o dublă apartenenţă : parabolică şi obiectivă. Mai mult chiar, s-ar putea spune despre această carte că este, într-un anumit sens, canonică, că este o parabolă a parabolelor.

O anumită parte din însemnările noastre a fost consacrată urmăririi unora dintre relaţiile în care se află, din punct de vedere al sferei, conceptele de metaforă, de simbol şi de parabolă. N-am urmărit să propunem definiţii. Dimpotrivă, am încercat să evidenţiem contrariul, dificultatea stabilirii acestora. Relativ uşor ar fi fost şi să se unifice notele acestor trei concepte sub semnul teoriei imaginii artistice. Vagul ar fi crescut însă. Pe de altă parte, în acest fel ne-am fi îndepărtat de la scopul pe care ni-l propusesem : urmărirea unor aspecte ale metamorfozelor metaforei în literatura modernă, metamorfoze desfăşurate sub semnul evoluţiei atitudinii faţă de limbaj. Cîteva dintre aceste metamorfoze, care, datorită coeficientului lor de relativitate, ar trebui mai degrabă numite tendinţe, merită să fie reluate.

Iniţial metafora decurgea din ideea de asemănare. În decursul timpului această asemănare a parcurs calea unei relativizări din ce în ce mai accentuate. S-a ajuns la metafore „disonante", ce apropiau aspecte incompatibile. Revolta faţă de limitele limbajului a căpătat în acest caz un aspect deosebit : înrudirea baudelairiană a cuvintelor a început să fie cu totul contestată. Ideea „analogiei universale" a căzut, pentru mulţi dintre creatorii din domeniul literaturii, în desuetudine. În mod neaşteptat, însă, ea a renăscut sub forma identităţilor ambigue. În acest consens, o poezie ca aceea a lui Rilke se dovedeşte a fi de o deosebită modernitate, iar anumite păreri exprimate cu patruzeci de ani în urmă despre ea de către Musil apar drept teoretizări de mare profunzime, aplicabile foarte bine la poezia contemporană : „Se poate spune : în simţirea acestui poet totul e parabolă

Scanned with OKEN Scanner

și nimic nu e doar parabolă. Sferele lor separate de gîndirea obișnuită par a se uni într-o singură sferă. Niciodată un lucru nu este comparat cu altul în așa fel încît ambele să rămînă separate, cum fuseseră. Chiar cînd se întîmplă uneori să compare, să spună despre un lucru că e ca altul, ele par îndată înrudite, identice, din vremuri imemoriale. Însușirile devin comune, ale tuturor. Ele s-au desprins de lucruri și stări, ele plutesc în flăcări și în vînt. În emoția lirică fără violență a lui Rilke, fiecare lucru devine parabola celuilalt. La el nu numai pietrele și arborii devin umani, cum se întîmplă peste tot în poezie, ci și oamenii devin lucruri sau ființe fără nume, și abia atunci își cîștigă umanitatea deplină, agitată de o adiere de asemenea fără nume.“ Aceste personificări cu mecanismul inversat, în care omul trece în lucruri fără ca transferul să aibă loc pe baza unei asemănări, sînt frecvente în poezia modernă, apar la mulți dintre poeții la care ne-am referit în cursul însemnărilor noastre. Ideea de asemănare, ce explica într-o oarecare măsură apariția metaforei în accepția clasică a cuvîntului, cedează locul celei de alăturare, de acumulare. Pentru a denumi o stare de spirit, poetul ce folosea metafore clasice compara această stare cu diferite aspecte ale realității exterioare, trecea din metaforă în metaforă spre sugestia unor intuiții din ce în ce mai apropiate de ceea ce simțea el. Poetul modern renunță la această procedare și renunțarea sa trebuie pusă în legătură cu generalizarea sentimentului insuficienței limbajului. Metaforele pe care le propune el și-au pierdut funcția de a preciza ceva refractar formulărilor limbii cunoscute pînă atunci. Se întîmplă astfel ca volume întregi de versuri să conțină o unică metaforă, cea a insuficienței limbajului pentru nevoile expresiei poetice. Poezia creatorilor români pe care i-am analizat în mod succint cuprinde și acest aspect. În mod surprinzător, lirismul ei decurge dintr-o imposibilitate a exprimării, căută-

Scanned with OKEN Scanner

rile purtate sub semnul unei fatalități a eșecului final degajă neașteptate valențe lirice. Este o mare deosebire față de situația obișnuită în poezia mai veche, cînd farmecul decurgea tocmai din posibilitatea exprimării, ce cunoștea victorii din ce în ce mai subtile și mai convingătoare.

Acest lirism al imposibilității exprimării este doar în aparență contradictoriu față de una dintre afirmațiile noastre anterioare, și anume aceea despre plus-cunoașterea expresiei ce caracterizează poezia modernă. Aceste două aspecte constituie de fapt fațete ale aceluiași fenomen. În ce sens ? Imposibilitatea la care ne referim este de fapt o manieră expresivă, ce acționează însă pe calea acestei dialectici negative. Prin prisma acestei împrejurări trebuie înțeleasă și tendința unora dintre creatorii și teoreticienii poeziei și în general ai literaturii contemporane de a nega eficiența metaforei în timpul nostru. Aceștia se referă de fapt la metafora de tip clasic, cînd îi contestă eficacitatea artistică în contemporaneitate (în această situație se află, de pildă, polonezul Mrožec cînd afirmă că exprimarea metaforică în arte constituie un drum ocolit către spectator sau cititor și că acestui drum îi este preferabilă exprimarea directă, sau curentul poetic ce preconizează „demontarea" metaforei în părțile ei componente și folosirea cuvintelor doar în sensul lor strict propriu). De fapt, nu este vorba, în chiar producțiile literare ale promotorilor renunțării la metaforă, despre o lipsă de metafore. Apar însă forme metaforice noi. Metafora-colaj sau aceea care exprimă o tendință spre asemănarea absolută sînt cîteva dintre aceste forme.

Cu totul interesantă este urmărirea, din punctul de vedere aflat în discuție, a situației care se ivește privind metafora în proza parabolică a ultimilor decenii. Analizele pe care le-am propus în cursul însemnărilor noastre sînt utilizabile în această privință. Și aici se poate vorbi despre o metaforă globală, care cuprinde două șiruri de evenimente

Scanned with OKEN Scanner

(noțiuni). În cazurile pe care le propuneam era vorba despre metafore ale ambiguității (dintre existență și conștiință și, respectiv, dintre real și teologic). Această metaforă globală vădește o preferință accentuată pentru încifrare, contrar ideii de descifrare, de plus-cunoaștere, care stătea la baza metaforelor clasice (și aici un revers este demonstrabil: ambiguitatea este și ea o noutate din punctul de vedere al artei, îi este însă caracteristic nivelul foarte mare de abstractizare la care se produce metafora ce urmează să o evidențieze).

În orice caz, metafora — pentru a rămîne în cadrele artei privită ca mijloc de comunicare — nu poate sugera, totdeodată, sensuri care se exclud.

După cum se vede (și discuția sau exemplele ar avea resurse practic nelimitate de extindere), metafora manifestă o tendință de a trece de la ipostaza de unghi cu vîrful îndreptat spre necunoscutul obiectiv la cea de unghi îndreptat spre universul semnelor acestui necunoscut. Este acesta un impas informațional care trebuie depășit, dar și premisa unor posibile descoperiri lirice.

Scanned with OKEN Scanner

Incursiuni în literatura română de azi

Scanned with OKEN Scanner

Echilibru și melancolie *

„Dimpotrivă, în arta clasică artiștii și poeții sînt, fără îndoială, și profeți, învățători care fac cunoscut oamenilor ce este absolutul..." (Hegel, *Prelegeri de estetică.*) Poezia lui Al. Philippide se înscrie în canonul hegelian, aducînd în plus dubiul dramatic al unei sensibilități actuale. Zeitățile sale — componente ale absolutului — nu mai sînt imuabilii olimpieni, ci mari idei ale timpurilor moderne. Decorul pe care se desfășoară aspirațiile poetului spre adevărurile ultime este gigantic, de dimensiuni cosmice. Soarele și firmamentul n-au stabilitate. Regnurile sînt labile. Mineralele capătă viață, poporul vegetal prinde a se mișca, revoltat de o multimilenară nemișcare. Munții se năruie, clopote plutesc miraculos în tărie. Și totul se petrece după un ritm încetinit, în care forțele se desfășoară lent, dar implacabil, în virtutea unei necesități supraomenești. Timpul și spațiul se supun acestei germinații universale, de rezonanțe eminesciene, viitorul alunecă undeva în hăurile trecutului ; ce-a fost, va să vină. Este atemporalitatea marilor abstracțiuni. În imperiul ei, spiritul echilibrat al poetului alunecă în derivă, înregistrînd și prospectînd, căutînd răbdător „altceva":

Nădejdea unui țel de mult promis
stîrnise căutarea mea-ncordată.

* Al. Philippide, *Monolog în Babilon,* Editura pentru literatură, 1967.

Ce țel anume ar fi greu de zis
Și dacă l-aș putea rosti vreodată,
Ar fi în limba ce-o vorbești în vis
Cînd cugetu-i și vorbă totodată.

(Tainicul țel)

Este o chemare irezistibilă spre neștiut, la care poetul cedează cu pondere și gravitate. Dar el nu încearcă să răspundă marilor întrebări fără răspuns. Modul său de „a face cunoscut oamenilor ce este absolutul" — mod care, după opinia noastră, conține esența liricii sale — constă în potențarea misterului, în supradimensionarea lui (aspect ce ne amintește de filozofia blagiană, cu atît de impresionantele ei resurse poetice). Ca și *Copacul* lui Ion Barbu, poetul vrea să absoarbă licoarea opalină a cerului, într-o supremă contopire și înțelegere :

De-atîtea vînturi turburi în care s-a zbătut,
Mi-e sufletul un steag cu pînza arsă.
E timpul să mă zmulg din cunoscut
Și să refac efigia mea ștearsă.
Gropar al vremii care-ntr-una piere
Și, fenix, din ea însăși se naște iar, mereu,
Am adunat în mine ca-ntr-un mausoleu
Un vast norod de clipe efemere.
Ce minereu de amintiri ! Cînd oare
Voi izbuti s-aleg metalul pur
Și să înalț din clopote de soare
Ca un prinos augustului azur
Cîntecul meu suprem de sărbătoare ?

(Un stol de păsări negre)

Această potențare a necunoscutului e magistrală în cîteva poeme, dintre care *Pe un papirus* este poate cel mai semnificativ, prin demarajul său lent, prin acumularea înceată de straniu, atît de neliniștitoare. Într-un mod ase-

Scanned with OKEN Scanner

mănător este gîndit poemul *Prin nişte locuri rele,* halucinantă viziune a degradării urbane, răsunînd de tonuri joase, ca un recviem pentru decăderea formelor.

Viziunile colosale abundă în *Monolog în Babilon.* Ele sînt trepte spre absolut, spre acel „altceva" dorit încă din primele volume, cînd în *Frontispiciu* (din volumul *Stînci fulgerate)* poetul clama : „În inimă port dorul pustiilor senine". Absolutul ca lirism e, firește, undeva în adîncurile insondabile ale conştiinţei poetului :

Mi-e sufletul ca unul din aceste
Ciudate manuscrise palimpseste ;
Şterg scrisul proaspăt şi deodată iese
Alt scris, cu slove ciunte, ne-nţelese.
O, dac-aş izbuti să le descurc,
La vechile izvoare să mă urc,
Poate-aş găsi-n adîncul lor pitite
Acele lucruri ce n-au fost rostite !
(O, cîte lucruri)

Arătam, pornind de la formularea hegeliană, că poezia lui Al. Philippide aspiră să cuprindă într-o imposibilă îmbrăţişare domeniul ce începe acolo unde cuvintele îşi pierd puterea, unde mintea omenească şovăie, aproape biruită de gigantice abstracţiuni. Atitudinea lirică a poetului faţă de aceste mari forţe, pe care mintea sa le-a declanşat, e parcă o variantă modernă a mitului ucenicului vrăjitor, victimă dramatică a stihiilor dezlănţuite de el însuşi :

În cutele-amintirii ironic infidele
Privelişti felurite se-amestecă-ntre ele,
Iar timpul în zigzag
Şi-o ia-nainte singur, în urmă îşi rămîne,
Aşa că ieri e mîne
Şi clipele se-ncurcă desprinse din şirag.
Prin Himalai de nouri cu văi de-azur la poale

Scanned with OKEN Scanner

Isteţe curcubeie îndoaie macarale
Şi cîte-un munte smulg.
Lumina de departe cotind prin constelaţii,
Îmbătrîneşte-n spaţii,
Şi-abia de prinzi pe-o placă fantoma unui fulg.

(Stanţe contrastante)

În cazul poeziei lui Al. Philippide, ucenicul vrăjitor este însă un filozof care îşi stăpîneşte încă, prin forţa renunţării, elementele din retorte. Echilibrul cu care poetul se domină este cel al căpitanului ce părăseşte ultimul corabia aflată pe cale de a se scufunda. Sugestia unor seisme existenţiale, pornită dintr-un asemenea echilibru, este cu atît mai mişcătoare. Căci melancolia echilibrului este una a absenţei extremelor, a regretului de a nu exista într-un regim paroxistic. Deznădejdea clasicului (şi în cazul poeziei lui Al. Philippide ni se pare mai potrivit să vorbim despre un clasicism al structurii temperamentale, decît despre unul al viziunii) n-ajunge pînă la drama insolubilă, ea rămîne la melancolie. Versurile din finalul poemului *Incomunicabilul*, mult citate, sînt semnificative pentru această melancolie echilibrată, pentru acest mod de a fi trist cu distincţie :

Atîta numai ? Prea puţin. Mai este
Pînă s-aveţi din miezul meu vreo veste.
V-ar trebui o nouă născocire,
În aşa fel ca, fără mijlocire,
De-a dreptul să se-atingă gîndire cu gîndire,
Iar eu să pot în voie să cutreier
O omenire toată numai creier.
Dar pîn-atunci, misterios şi mut,
Rămîn un exilat în absolut.

Dar ar fi greşit să se aşeze întreaga poezie a volumului *Monolog în Babilon* sub semnul elegiacului sobru, care ni s-a

Scanned with OKEN Scanner

părut a fi totuşi latura sa predominantă. Anumite poeme, semnalate încă de Călinescu, respiră un optimism stenic, în ele poetul coboară din negurile abstracţiilor şi se lasă furat de fluviile fruste ale concretului :

Amiaza chiuie-n văzduh,
Lovind în talgere de soare,
Şi păsări bete de văzduh
Se trag în umbră, la răcoare.
Adie-n plopi tremurători
Vioara vîntului de vară.
Cu trandafiri acăţători
Se-apleacă zidul în afară.
Se vede peste zidul scund
Hugeagul de-aluniş şi mure,
Pîrîu-n vale, iar în fund
Un deal cu pîcluri de pădure.

(Priveliştе)

Acorduri optimiste ca acestea introduc o măsură senină în haosul avînturilor spre absolut.

În peisajul poeziei noastre actuale apariţia volumului *Monolog în Babilon* reprezintă un eveniment editorial de primă importanţă. Elegia sobră, meditaţia de impresionantă vibraţie şi profunzime îl situează pe Al. Philippide la altitudinea valorică a marii poezii româneşti, trecute şi prezente. Poemul ce dă titlul volumului este poate cel mai grăitor pentru nivelul deosebit al ideaţiei poetice. Chiar de la apariţia sa într-un periodic, *Monolog în Babilon* a fost remarcat unanim de către critică drept una dintre izbînzile ieşite din comun ale liricii actuale româneşti. Monologul lui Alexandru Macedon iveşte, sub aparenta lui discursivitate, un curent impetuos de lirism. Este lirismul oedipian al omului aflat în faţa destinului. Unitatea de previzibil şi neînţeles, ce persistă în fiecare dintre întîmplările unei vieţi, apare în versuri

Scanned with OKEN Scanner

de o concentrare cristalină. Versurile acestea, ca și multe altele din cuprinsul volumului, îl situează pe Al. Philippide în strălucita descendență a lui Eminescu, Blaga și Arghezi:

Neîndoielnic este destinul. Dar, adese,
Îi iau deodată locul niște-ntîmplări dușmane
Ce-s veșnic pentru mintea umană ne-nțelese.

De la înălțimea sa de stăpînitor al lumii, Alexandru Macedon privește în genunea necunoscutului. Dramatic răsună vorbele lui, sublime îi sînt îndoielile.

Monolog în Babilon este, astfel, un poem de mare forță, închinat omului gînditor.

Scanned with OKEN Scanner

Durată
şi
intensitate *

Poezia lui Radu Stanca îşi întemeiază complexitatea şi profunzimea pe marile tradiţii din poezia românească. Ideatic şi prozodic, ecouri ale poeziei noastre clasice (Eminescu, Coşbuc, Macedonski) răzbat în versurile luxuriante şi nostalgice ale acestui mult aşteptat volum. Nici pe departe nu poate fi vorba însă de epigonism. Influenţele acestor mari înaintaşi se resimt la Radu Stanca mai ales ca persistenţă a unui anumit spirit comun, ce uneşte pe un plan superior întreaga poezie românească autentică. O anume filozofie de viaţă, cu surse de adîncime în experienţa milenară a oamenilor acestor locuri, străbate cele mai bune dintre versurile acestui volum, le stabileşte remarcabilul nivel al meditaţiei artistice.

Cîteva filoane predilecte ale poeziei lui Radu Stanca sînt lesne de urmărit. Unul dintre ele, poate cel mai impresionant, este cel erotic :

Lucrurile lumii acesteia
Sînt bătute de vînturi ca trestia.
Numai dragostea noastră stă dreaptă
În bătaia vîntului şi aşteaptă.

(Argonautica)

* Radu Stanca, *Versuri*, Editura pentru literatură, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Lirica erotică oferă nuanțări complementare ale sentimentului, de la triumful iubirii împlinite :

Decopere-mă toată, cu-ndrăzneală !
Și lasă-ți palma aspră și pe sîni !
Așa cum stau aici, aproape goală,
Sînt mai frumoasă ca un imn păgîn.
(Doti)

și pînă la psalmodierea, în acorduri elegiace, a despărțirii :

Dar liniștea de-atuncea n-o vom mai regăsi,
Și singuri vom petrece cele din urmă clipe
În timp ce pescărușul iubirii va muri
Bătînd încă o dată din largele-i aripe...
(Despărțire)

În alte poezii găsim jocul grațios de volume și culori, ce uneori atinge o abundență parnasiană, joc pe care poetul îl regizează cu voluptate de estet, în cinstea iubitei. Sînt caracteristice, în acest sens, *Trubadurul mincinos*, cu baroca ei acumulare de imagini, sau *Întîia odă a lui Lactanțiu pentru iubita sa :*

Sînt gata să dau nouă pungi și-o brățară
De aur masiv celui care mi-ar vinde
Pe prețul acesta agrafa cu care
Îți ții înnodată pe umăr mantila.
Iar celui, ce-n schimb, pe ascuns, mi-ar aduce
Măsurile sînilor tăi și-ale gleznei,
Aș fi înclinat fără nici o tocmeală
Să-i dau villa mea de la marginea mării.

Mai gravă și mai profundă în rezonanțe este lirica accentelor meditative. Cîteva poezii ce transcriu dramaticul dialog al poetului cu timpul, fără îndoială, ating culmile înaltei arte. Timpul capătă uneori o materialitate amenințătoare, ca

Scanned with OKEN Scanner

în aceste versuri, ce ne trimit cu gîndul la *Regele ielelor* de Goethe :

Sfîrşeşte cu-arta !
Deschide-mi poarta !
Să intru în curte !
Clipele-s scurte !
Nu-i vreme !
În urma noastră
Prin ceaţa-albastră
O gură strîmbă
Zvîrle flămîndă
Blesteme...

(Cavalcadă)

O memorabilă imagine cunoaşte timpul şi în poezia *Cupa*, citabilă, de altfel, în întregime :

De pe-o zi pe alta-mbătrîneşti
Nu cu săptămînile, cu anii.
Ca o cupă suptă în pierzanii
Dintr-o dată simţi că te goleşti.
Părul vechi, cu care te-ai culcat
Seara, dimineaţa este altul.
Ai făcut pe negîndite saltul,
Singur nu-nţelegi ce s-a-ntîmplat.
Totul a fost brusc, neprevăzut,
Cupa s-a ciocnit şi-acum e spartă.
Şi prin trupul tău, ca printr-o poartă,
Peste noapte doi s-au petrecut.

Baladele sînt pentru Radu Stanca un fin mijloc al meditaţiei lirice. Adesea ele iau forma unei parabole, gîndite analog poemelor în proză ale lui Wilde sau Baudelaire. Întors cu gîndul în negurile evului de mijloc sau chiar în suprema

Scanned with OKEN Scanner

indeterminare a mitului, poetul nu se aventurează prea adînc în ţinuturile epicului. Uneori o întreagă baladă constituie o singură metaforă, ca, de exemplu, *Buffalo Bill*, axată pe ideea rezistenţei în faţa alunecării fără de întoarcere a timpului. (*Buffalo Bill* este considerată cu îndreptăţire, în judicioasa prefaţă la acest volum, de către I. Negoiţescu, drept cea mai reprezentativă dintre baladele lui Radu Stanca). Timpul este imaginat ca un călător într-o diligenţă, călător ce poate fi oprit şi „prădat" :

Diseară poştalionul aduce-un domn de seamă,
Un călător de vază şi-un hoţoman de soi,
Aduce Timpul — domnul pe care nici o vamă
Nu l-a putut vreodată întoarce înapoi. [...]
N-are nimica straniu şi nici la chip nu-i groaznic,
Atîta doar că n-are pereche de zgîrcit,
Nu e vegheat de nimeni, păzit de nici un paznic,
Călătoreşte singur şi-i veşnic obosit.

Aşa că nu vă temeţi de el, va fi o luptă
Din cele mai uşoare, iar de-l vom prinde-n laţ,
În pînza veşniciei de astă dată ruptă,
Noi, dintre toţi tîlharii, vom fi cei mai bogaţi.
Căci, dacă punem mîna pe el şi pe comoară,
Ne-am pricopsit, prieteni, cum nu ne-am aşteptat,
Şi, dacă punem mîna pe el, în astă seară,
Am dat o lovitură cum încă nu s-a dat...

Impresionantă prin sugestia lirică este *Balada lacrimei de aur*, în care ecoul unei tragedii individuale capătă amplificări de vibraţie etern-umană :

Şi cum plîngea, din geana rea
O lacrimă de aur grea
Pe-obrazul mort se prelingea.
Dar ochiu-nchis nu mai vedea.

Scanned with OKEN Scanner

Iar noi stăteam înmărmuriţi
Fără cuvînt şi ca vrăjiţi,
Şi-n cer o stea
Stătea şi ea.
Şi noaptea-ntreagă sta în loc,
Şi se uita cu jind şi foc
La Regele fără noroc.

Este interesantă comparaţia între modurile cum tratează un motiv baladesc identic Radu Stanca şi un alt prestigios poet român, autor al unor admirabile balade : Ştefan Aug. Doinaş. Este vorba de motivul prinţului aflat sub o vrajă ce ţine de mult timp şi care se va spulbera doar într-o anume împrejurare dinainte menită. Finalul baladei lui Ştefan Aug. Doinaş este stenic, în spirit neoclasic. Regele din *Balada întrebării lui Parsifal* renaşte din tristeţea şi decăderea în care vraja îl cufundaseră :

Iar regele, sărind din aşternuturi,
Privea uimit în aerul verzui
Cum holde noi rodeau în vechi ţinuturi,
Şi flori şi păsări, bete de săruturi,
Cîntau liturgic învierea lui.

Comparate cu acest final, ultimele versuri ale *Baladei lacrimei de aur,* citate mai sus, îşi evidenţiază şi mai pregnant romantismul.

O aură depresivă, explicabilă prin împrejurări nefericite de viaţă, însoţeşte multe dintre poeziile acestui volum. Moartea, ce-a ameninţat întreaga perioadă creatoare a poetului, stins în plină înflorire a talentului, este privită de către Radu Stanca drept o continuare întunecată a timpului, ca o umbră ameninţătoare. Există în volum şi unele poezii în care presiunea sentimentului morţii capătă o funebră tangibilitate : (*Douăsprezece umbre, Plîngere, Trenul fantomă*).

Scanned with OKEN Scanner

În majoritatea cazurilor, însă, versurile lui Radu Stanca sînt semnele unor victorii în faţa morţii, sînt triumfuri ale conştiinţei poetice în faţa inevitabilelor etape ale dispariţiei. Este de remarcat, în primul rînd, o anumită detaşare cu care poetul priveşte mesajele sumbre ale nefiinţei. Eterna întrebare hamletiană poetul şi-o pune cu dubiu filozofic, fără nici o umbră de panică degradantă :

Întrebarea amară-mi tot scurmă sub tîmplă :
Dacă mor, ce se-ntîmplă-n mormînt, ce se-ntîmplă ?
Stau acolo uitat împietrit în păcate
Sau mă scoate, pe o poartă ascunsă, Hecate ?
Stau întins, nemişcat, ca-ntr-o pivniţă rece,
Sau un sol misterios pe-alt tărîm mă petrece ?
Nici un semn. Şi ecoul într-una mă spintecă :
Dacă mor, oare faptul acesta mă vindecă ?
Dacă mor, oare urc ne-ndoielnic în sferele
Unde domnesc, îndoliate, Himerele,
Unde bocesc, pînă udă ţărînile,
Fetele acelea ce-şi sfîşie mîinile,
Fetele-acelea ce-şi varsă ulcioarele,
Miruindu-mi de zor fruntea, pieptul, picioarele ?...
(Finister)

Poetul priveşte dispariţia formelor cu noblеţe, înţelegîndu-i legile, dar însoţind această înţelegere de un tremolo aproape imperceptibil de tristeţe :

Nu te teme, nu te teme,
Dacă iar mor crizanteme,
Dacă iarăşi pier în zare
Păsările călătoare...
Nici nu plînge, nici nu plînge
Cînd rupi frunza şi vezi sînge,
Cînd rupi creanga, şi prin creangă,
Moartea zice din talangă...

Nu-ţi fă rană, nu-ţi fă rană,
Din a toamnei grea dojană,
Nici nu spune, nici nu spune
Gîndurilor să s-adune...
Veşnicia dacă şade,
Frunza însă cade, cade...
(Cîntec de toamnă)

Iubirea, învingătoarea timpului şi a morţii, este cîntată de către poet cu o fervoare rară. Opunînd-o disoluţiei, el o ridică la înălţimea unui simbol suprem de umanitate. Intensitatea acestui sentiment compensează durata limitată a vieţii omului individual. Sînt deosebit de semnificative aceste prea frumoase versuri :

O ! dacă moartea ar avea ca tine
Braţele lungi şi degetele fine,
Sînii rotunzi şi umerii de piatră
Ţîşnind din văi ca flacăra din vatră.
O ! dacă ar privi, printre agate,
Cum ochii tăi privesc pe înserate,
Şi de-ar umbla cum umbli tu, alene,
Atunci de paşii ei nu m-aş mai teme...
(O ! Dacă moartea)

Incandescenţa iubirii încălzeşte veşnicia rece.

Semnalam, la începutul acestor însemnări, ecourile unei viziuni asupra vieţii şi a morţii, de esenţă populară, în poezia lui Radu Stanca. O anumită sobrietate şi bărbăţie transpar în versurile acestei poezii. Este semnificativ finalul poeziei *Vizita*, în care poetul se referă la o fantezistă vizită pe care i-o face moartea :

Ea îmi răspunde-ncet şi mă invită
Alături, unde lampa este stinsă
Şi stăm aşa : ea, palidă, distinsă —

Scanned with OKEN Scanner

Eu, în muţenia mea obişnuită.
Şi stăm aşa de fiecare dată
Pînă tîrziu, la ore matinale,
Doi cunoscuţi ce pun tăcuţi la cale,
În taină, o afacere-nsemnată.

Acestei sobrietăţi, acestui refuz al lamentaţiei şi slăbiciunii, i se adaugă la Radu Stanca o atitudine specifică marilor creatori : tentaţia de a organiza realitatea într-o nouă configuraţie, dictată de legile artei. Este acesta un proces estetic deschis împotriva neantului.

Metafora faustiană a fericirii cuprinde poate şi esenţa poeziei. Ce poate visa mai mult poetul decît stăpînirea clipei prin arta sa ? Marea poezie răspunde acestei aspiraţii. Ea călătoreşte prin timp, succesiunea inexorabilă a secundelor n-o atinge şi n-o depreciază. Pentru ea durata nu mai curge. Sub imperiul intensităţii artei timpul, iată, înmărmureşte.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia „veche“ *

O prejudecată depreciativă, explicabilă, dar nu mai puțin prejudecată, plutește asupra poeziei de notație (termen ce este un eufemism pentru poezia ocazională). Care sînt obiecțiile care se aduc, în general, acestei poezii ? Faptul că au punctul de pornire într-un accidental exterior, că reacția lor în lanț are nevoie de un impuls din afară ; că „poetizează“ și că, fatal, nu pot pleca decît de la anumite aspecte și lucruri „poetizabile“.

În realitate lucrurile nu stau așa, și exemple avem numeroase. Poezia ultimelor decenii tinde spre o anumită incandescență, urmărirea ei e gîfîitoare, febrilă, lectura ei ia naștere și pornește dintr-o stare de spirit alunecătoare, nesigură ; prăbușirea clipei e fulgerătoare. E acesta un reflex al ritmurilor moderne de viață și evoluție. Poetul trăiește în mediu citadin și-și așterne versurile frenetic, fără să se mai oprească să le cizeleze. Încercări, variante, totul este oferit spre lectură ; de multe ori poezia se transformă în drum spre poezie. Ni-l imaginăm pe acest poet poliglot circulînd cu mijloace de locomoție foarte rapide pe întreaga planetă, producînd în poezie, dar și în critică. Civilizația se sublimează în el ca într-un aleph magic. Nimic nu este poate mai caracteristic decît ritmul frenetic al curgerii spre viitor. El

* Aurel Rău, *Pe înaltele reliefuri*, Editura pentru literatură, 1967.

se află la antipodul „vechiului" poet, pierdut în gînduri şi reverii, admirînd luna şi codrii şi căutîndu-le noi echivalenţe în cuvinte.

Poetul civilizaţiei citadine trepidante este departe de a fi singurul posibil şi o poezie ca a lui Aurel Rău este o realitate convingătoare. La Aurel Rău „vechiul" se dovedeşte nou şi delicata sa poezie a stărilor de spirit şi a peisajelor vibrînd grav sună deosebit de comprehensibil pentru sensibilităţile actuale. Este vorba, poate, şi de o disponibilitate pentru reverie, ce creşte în conştiinţa cititorului modern, ca o contragreutate a ritmurilor, mereu în creştere, ale vremurilor noi.

Poeziile volumului *Pe înaltele reliefuri* au un anumit centru simbolic în jurul căruia gravitează : este tentaţia înălţimilor, a aerului rarefiat, dar pur al crestelor. Multe poezii cuprind iarna — această echivalenţă plană a munţilor. Poezia care dă titlul volumului este, în acest sens, programatică :

În aspru ţinut, printre cremeni, uşor
se prăpădeşte cel nedeprins.
Sub clopotul cerului, mare inversă,
profilurile noastre de crai lunari
în rea-naintare se văd din văi,
înşirate pe-o margine.
Şi totuşi podişul acela conduce
spre-o Ţară-de-Foc, doar de unii-ntrevăzută.
Ochiul, încordat pînă la sîngerare ;
nimbul pădurilor ce de jos părea nimb,
roţile acvilei, zimbrii din asfinţituri...
Piscuri posibile, dănţuind pe-aproape...

(Pe înaltele reliefuri)

Multe poezii dezvăluie o obsesie a albului, această culoare ce simbolizează imaculatea, şi a iernii — anotimp al unei sin-

Scanned with OKEN Scanner

gure culori (*Descînt la venirea iernii, Dimineaţa pe plajele albe, Pădure, iarna, Alb*). Poetul dovedeşte o preferinţă pentru natură nu numai ca element simbolic. Cîteva poezii sînt pasteluri graţioase, cu linii estompate, privite parcă printr-o ceaţă fină, printr-un zăbranic aproape imaterial de tristeţe :

Pădurea de brazi e azi ninsă, şi brazii
catedrale gotice, turle-n cumpănire,
iau seama la paşii drumeţului.
Şi paşii drumeţului se înscriu lîngă urme
de fiare feroce ;
puternice urme de labe fugărite
de demonul foame, înalt ospăţ
al sîngelui — flăcări pe troiene.

Există o anume simplitate sinceră în poezia lui Aurel Rău. Poezia *Ipostază*, de pildă, este grăitoare pentru această calitate. Este o poezie de meditaţie asupra destinelor omeneşti, cu vagi accente de elegie a singurătăţii :

Mi-aduce atît de mult aminte postura
hidalgului straniu care doarme-n fiecare din noi ; care creşte-n
fiecare din noi,
o dată cu oasele noastre şi priveşte,
prin ochii fiecăruia, drumul ; se ridică
şi porneşte cu paşi de somnambul iar şi iar
spre moara de vînt şi deşi cunoscut
îi e acel unic sfîrşit, se îndeamnă
să creadă că l-a-nvins pe duşmanul care creşte
ca şi el, în noi.
În această oră
un prieten să am
un cuvînt să sune
un surîs să înflorească.

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi uşoară melancolie străbate multe alte versuri, ca sunetul voalat al unui flaut ce răsună undeva departe :

Un om face cărămizi...
Un om care singur
pe un deal cu ierburi
nu departe de viile cu nuci
şi-nconjurat de maci
îmbujoraţi în acest tandru iunie
ridică pămîntul cu lopata
şi-l întoarce în aer.
Şi-l uneşte cu apă,
şi asudînd şi cîntînd
îl aşează în forme egale
cu gîndul aiurea
sub trîndave roţi de ulii...

(Un om)

În cîteva poezii persistă un anume sentiment al zădărniciei, ce este parcă o consecinţă gravă a melancoliei :

Fugind şi fugind şi fugind după himeră
n-a văzut drumul ce-n totul era pavat
cu efigia ei, şi pădurile-nvîlvorate
de furtuni, care toate-aveau faţa ei,
şi palatele ce sub lună par haina ei,
şi erupţia de petale — adică ea — şi zăpada
şi tăcerea de umbră a vinului cînd
noaptea pe chei e sub străjile colorate
ale morii de vînt, şi petarda de flori
ce-o trimite cocoşul de munte din pragul morţii
crezîndu-se fericit...

(Fugind după himeră)

Arătam că, pentru a fi gustată de contemporani, poezia nu are neapărată nevoie să fie în spirit avangardist. În orice

Scanned with OKEN Scanner

epocă o anumită poezie „veche" este necesară chiar și numai, după cum notam, pentru a fi o contragreutate a spiritului poetic prin excelență inovator.

S-ar putea obiecta acestei opinii că o poezie veche există deja, ea a fost scrisă de înaintași, de clasici și deci nu mai e necesar să se mai scrie în maniere deja cunoscute. De fapt, lucrul acesta trebuie subliniat în mod stăruitor, nici o poezie actuală nu poate fi veche din moment ce este recunoscută ca poezie. Versurile lui Aurel Rău din volumul *Pe înaltele reliefuri* sînt ale unui contemporan, lucrul acesta este vizibil, și exemplele pe care le-am dat credem că au fost suficient de concludente. Ele se adresează cu succes unor sensibilități contemporane. În ce mod, însă ? Plăcerea citirii lor constă, în multe cazuri, în *recunoașterea* unor stări de spirit etern-umane. Firește, poetul le abordează cu mijloace originale. În esență, însă, lucrurile acestea se cunosc într-o anume formă nebuloasă, de către fiecare cititor de poezie. Fiecare dintre amatorii de poezie au conștiința, de pildă, a perisabilității omului și a mediului, fiecare a citit sute de poezii, dacă nu mii, despre natură, fiecare dintre ei, în fine, cunoaște poeți melancolici cu ideile inerente acestei stări de spirit. Se pare, însă, și lucrul acesta ne-a apărut cu o deosebită claritate în timp ce citeam versurile lui Aurel Rău, că plăcerea recunoașterii despre care vorbeam coexistă cu preferința pentru nou, atît de caracteristică cititorului modern. Desigur, această plăcere a recunoașterii ține în bună măsură de o structură artistică și de o disponibilitate sufletească de factură clasică. G. Călinescu spune despre acest aspect : „Experiența clasicului, livrescă, cere un timp limitat de documentare : cunoașterea umanităților. Materia e puțină și fundamentală, închisă în cărți clasice, ca ale chinezilor, al căror cărturărism e o față inerentă clasicismului. Prin universal se înțelege în același timp : fond de înțelepciune : prin accidental : fapt nou, «știință»." Transpunînd constatările acestea în domeniul pe care-l

Scanned with OKEN Scanner

discutăm, putem oferi o formulare sintetică arătărilor noastre de mai sus : vor exista totdeauna cititori de poezie cu o preferință marcată pentru *recunoașterea* ideilor fundamentale despre om. Corelativ, o poezie ce răspunde unei astfel de preferințe are necesitatea ei. Este ceea ce face Aurel Rău în *Pe înaltele reliefuri*, eliberat total de obsesia inovării, obsesie ce ajunge de atîtea ori la contorsionări dizgrațioase în încercările poetice.

Scanned with OKEN Scanner

O magie a istoriei *

Este explicabil de ce multe referiri critice la poezia contemporană încep prin a medita asupra propriilor mijloace. În faţa despărţirii tot mai accentuate a poeziei de cuvînt, critica se simte oarecum descumpănită, nesigură pe noţiunile ei, în imposibilitate de a aplica adagiul lui Pascal despre claritate, adagiu ce recomandă folosirea unei noţiuni doar în momentul în care i se cunoaşte definiţia. Firește, şi noţiunile criticii literare evoluează. Ele sînt însă întotdeauna cu un pas în urmă faţă de evoluţia literaturii. În ceea ce priveşte critica poeziei, acest aspect este deosebit de vizibil. Astfel, deşi simbolismul şi suprarealismul sînt apărute de mult, critica nu reuşeşte să se desprindă în chip total de ceea ce se dovedeşte a fi o prejudecată : echivalarea logică a cuvintelor cu noţiunile pe care acestea le denumesc. Această echivalare, ce pare a ţine de un reflex mintal ancestral, ar putea fi asemănată cu instinctul de conservare. Este dificil şi oarecum anormal să pornim de la premisa că vorbele nu înseamnă ceea ce înseamnă. Acest refuz, care probabil este de multe ori instinctiv, de a judeca după o semantică negativă, după o semantică avînd semnul schimbat, explică în bună măsură dificultatea criticii în apropierea ei de unele creaţii ale poeziei moderne. Ce se spune, de pildă, despre poezia lui Rimbaud ?

* Ion Gheorghe, *Zoosophia*, Editura tineretului, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Că vine din străfundurile limbii, că sensurile cuvintelor sînt schimbate, adică din îmbinările acestor sensuri nu se obţine nimic logic. Că este vorba despre o poezie intraductibilă, despre o alchimie a cuvîntului, ce duce la un farmec auditiv. Pe scurt, se conchide asupra existenţei unei poezii ca muzică şi, ca un corolar, se adaugă ideea de degajare faţă de intenţie.

Dar critica muzicală este redusă, pînă la un anumit punct, la o analiză tehnicistă. Ea nu mai poate propune interpretări stricte, poate face, cel mult, vagi sugestii (ne referim mai ales la creaţiile muzicale contemporane) şi aceasta din cauza tendinţei din ce în ce mai vizibile de obiectivare a artei moderne. Critica structuralistă trebuie legată de această tendinţă.

Am socotit necesare aceste consideraţii teoretice dată fiind natura specială, puţin practicată la noi, în anii din urmă, a poeziei lui Ion Gheorghe din *Zoosophia*. O precizare a lui Dragoş Vrânceanu cu privire la specificul acestei poezii, apărută în *Luceafărul* din 31 decembrie 1966 şi reprodusă pe contracoperta Zoosophiei, propune, într-adevăr, o cheie teoretică. Dragoş Vrânceanu arată că este vorba de o cotitură fundamentală în lirica nouă, obţinută „...printr-o veritabilă regenerare a modernismului, prin folclor, printr-o eliberare absolută a fanteziei care include în însăşi mişcarea ei teme vitale ale specificului naţional, printr-o spargere a oului lui Columb, al suprarealismului şi punerea lui «în picioare» în poezie..."

Formula poeziei lui Ion Gheorghe în acest volum (termenul „formulă" este, firește, metaforic, deşi, după cum arătam mai sus, în cazul unei poezii ce tinde spre virtuţi muzicale, expresia de „formulă compoziţională" începe să devină proprie) constă, într-adevăr, în tratarea unor teme folclorice şi istorice româneşti cu mijloace tehnice ce ţin în mod absolut de poezia modernă. Se obţine în acest mod, în

Scanned with OKEN Scanner

cele mai reuşite dintre poeziile volumului, o viziune magică asupra trecutului, asistăm, parcă, în aceste cazuri, la însăşi naşterea unor mituri, Este un modernism regresiv.

Citind aceste poezii şi, mai ales, ascultîndu-le (deoarece ni s-au părut a fi mai mult auditive decît tipografice), două comparaţii ni s-au părut sugestive. În prima, asemănam *Zoosophia* cu un fel de istorie amuzantă, pentru copii. În a doua, ni-l imaginam pe un povestitor popular, bătrîn şi sfătos, ştiind cîte-n lună şi-n stele, cherchelindu-se la un chef şi apoi spunîndu-şi istoriile, amestecat, fără să mai ţină seama de locuri şi timpuri. De fapt, aceste două comparaţii ţin doar de aspectul formal şi ele ne scutesc de a da numeroase citate pentru ilustrarea manierei poetului. Esenţa poeziilor *Zoosophiei* este însă departe de epic. Poetul nu vrea să ne reamintească luptele lui Ştefan cel Mare sau ale lui Tudor Vladimirescu. El doreşte să capteze latura magică a istoriei, vrea să prindă sentimentul popular al istoriei. Arta sa ţine de trezirea în cititor a unor amintiri confuze, ancestrale, nelegate atît de manualele de istorie a României, cît de memoria inexplicabilă a afectelor. Şiruri obscure de strămoşi, dintre care unii au luptat probabil în oştile lui Ştefan cel Mare şi în cetele lui Tudor de la Vladimiri, îşi transmit mesajul lor tainic. Este o poezie cu adevărat intraductibilă, deşi de un anume balcanism al ei ar putea fi vorba.

Ne referem mai sus la o magie a istoriei. Mijloacele ei sînt cele ale folclorului pe plan formal, sînt cele ale temei cu variaţiuni pe planul consecuţiei mintale. Iată un fragment din *Zimbrul*, caracteristic pentru intervertirea timpilor istorici şi pentru ţesătura de simboluri :

În sfînta zi de sărbătoare,
Bogdan Vodă a ieşit din scăldătoare,

Scanned with OKEN Scanner

s-a uitat lung la soare,
s-a uns cu mir la subsoare
şi-a plecat la vînătoare.
Lîngă un tufiş de zîmbru
l-a-ntîmpinat Marele Zimbru :
Bogdragoş s-a uitat la părinte —
împăratul de bouri
şi cu multă luare-aminte
şi-a ridicat ghioaga pîn-la nouri.
S-a dat jos de pe cal,
a plîns prin poiana de cimbru
şi l-a găsit pe regele Decebal
unde-l omorîse pe zimbru. —
L-a recunoscut după barba
de bour turbat
şi după cum arsese iarba
la gura paharului de-mpărat
din dreapta răsturnat —
că n-a mai dat otava
unde s-a vărsat otrava...
În scorbura de stei
se căznea leoaica
să nască puii de lei,
alături de vulturoaica
peste oăle ei :
Nani, nani,
puii mamii,
c-o să vă dea maica,
trei mere de aur,
şi zmeoaica
trei capete de balaur ;
şi puii s-au născut
şi i s-au aşezat pe scut.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se vede, introducerea în această „poveste" a numelor lui Dragoș și Decebal conferă o structură inteligibilă, este un fel de cheie. Procedeul acesta se mai întîlnește și în alte poezii.

Pomeneam mai sus asemănarea unora dintre poeziile *Zoosophiei* (din punct de vedere al concepției) cu procedeul muzical al temei cu variațiuni. Tema de la care se pleacă se transformă atît de mult uneori încît e foarte greu s-o mai recunoști, dar reapare, ca un fluviu subteran. De acest aspect ține, în bună măsură, și caracterul de joc al acestor poezii, ce amintesc uneori cu precizie de incantațiile puerile:

Africa,
nafrica
zbanț,
am găsit un sfanț
cu capul lui neamț ;
florinți
să te scoată din minți,
zloți
și mărci...
(Cloșca cu puii de aur)

sau :

Roata
rotula
rotila —
gloata
glotula

sau :

Atila — [...]
Leana
ghiuleaua,
moartea lui Șcheaua

Scanned with OKEN Scanner

glonţu,
dragonţu,
moartea lui Pahonţu !
(Vasiliscul)

Acest caracter de joc scuteşte evocarea istorică de aerul puţin teatral, pe care îl au în genere realizările culte de acest fel. Este o istorie naivă, pe cale de a se transforma în mituri şi în simboluri ceţoase. Veselia este însă hieratică. Eroii aceştia pictaţi voit stîngaci ne privesc cu ochii gravi ai icoanelor noastre pe sticlă. Între un manual de istorie şi *Zoosophia* există distanţa dintre ştiinţă şi mitologie.

Cartea lui Ion Gheorghe este temerară, inovaţiile ei sînt incontestabile. Ea ilustrează însă, în anumite părţi ale ei, inconvenientele absolutizării momentului improvizaţional în poezie. Temele cu variaţiuni devin uneori obositor de bogate. În ţesătura de arhaisme, cuvinte dialectale şi termeni creaţi ad-hoc din raţiuni melodice, aflăm uneori neologisme distonante. Magiei acesteia îi încetează puterea la hotarele timpurilor moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Lirismul negației *

Titlul acestui volum al lui Ion Alexandru este bine ales. Un adevărat infern de miasme și tenebre se zbate în versurile acestor poezii, ce țintesc parcă să îmbrățișeze tot polul minus al existenței umane. Prin fumuri otrăvitoare trec șiraguri de umbre încovoiate sub ancestrale damnațiuni, sori muribunzi aruncă raze crepusculare. Adesea viziunea este dantescă. Uneori atmosfera este de dezastru apocaliptic, ca în poezia *Din cînd în cînd :*

Lebedele albe înoată pînă la gît
prin praful orașului,
în ferestre femeile zidite
cu ghemotoace de paie și leșie
zi și noapte șurluiesc rugina de praf cenușiu
ca de lepră a orașului...

sau în *Nopți,* unde intensitatea incantației sepulcrale atinge valori supreme :

Tot ce cunosc sînt niște fantome pe zare
ducînd în spate cîte ceva.
Unul după celălalt gîfîind
cară un munte spre celălalt.

* Ion Alexandru, *Infernul discutabil,* Editura pentru literatură, 1966.

La noi se opresc din cînd în cînd,
să ardă sicriele copiilor care-au murit pe drum.

Lumea este urmărită în ceea ce are ea supus eroziunii și descompunerii ; totul pare a se surpa în sine însuși după legile unei fatalități :

În aceste ținuturi după doi ani,
orice pom roditor se sălbăticește.
Pe pielea apei goală se îndeasă
un fel de păr mătrețos.
Frunzele se chircesc
ca și cum o oală fierbinte
le-ar opări tot timpul.

(Tinut)

Poetul pare a fi un martor neputincios și îngrozit la acest declin, ce atinge și depreciază totul :

Îmi trebuie un milion de voci
ca să scufund această mare moartă
ce se trezește-n suferința mea.
Și n-am decît o biată gură falsă
clădită pe-un gîtlej de dirijor.
Sala e plină, cine va da crezare
deplinei neputințe rostite pe de rost !

(Muzica)

Este un univers perisabil și imperfect, alcătuind acest eșafodaj poetic unde forțele se izbesc haotic unele de altele într-o dezolantă mișcare browniană. Împlinirea rămîne o eternă aspirație. Oarbă, materia năvălește incoerent spre ea însăși, într-un teribil, dar inutil efort :

Inflație de forță bărbătească, de mii de ori mai multă,
colcăind de sterilitate,

Scanned with OKEN Scanner

spori de plopi, roiuri ireale în risipă, neclar închegate,
cu cît e liniştea mai mare cu atît patima
vă stîrneşte în furnicare somnoroase
repetînd aceleaşi găuri spaţiale,
oarbe halouri cariate prin carnea materiei ;
nebuloase informe inventînd sexul opus,
în cel mai nevolnic obstacol...

(Inflaţie)

Semnul morţii, suprem şi sumbru, planează asupra acestor ţinuturi bîntuite de coşmare beckettiene. Trecerea prin viaţă apare ca o absurdă şi chinuitoare muncă sisifică, lipsită de perspective. Omul însuşi este victima unor forţe răutăcioase şi neînţelese, ce-l tîrăsc fără voia lui prin întîmplări lipsite de sens. Poezia *Omul* este semnificativă pentru tenta beckettiană la care ne refeream :

Mergem încet spre cine ştie unde.
Cînd trecem
pe la încrucişări de uliţi,
ne scoatem pălăriile tăcuţi
şi ascultăm — plesneşte soarta lumii.
Apoi nu-l mai întreb ; ştiu eu pe unde
să apuc şi printre pomi înguşti
înclinăm uşa ca să putem pătrunde
mai departe.
Cad picuri mari de
ploaie de pe frunze cum le clintim
crengile-n mers
şi reci îi simt sub gulerul cămăşii,
pe umeri şi sprîncene, şi mi-e foame.
Am fost luat direct din somn la treaba asta neînţeleasă
şi tu, mamă, nicicînd n-ai să mai ştii
încotro fiul tău a dispărut fără să lase-o urmă.

(Omul)

Scanned with OKEN Scanner

Tema zădărniciei străbate adesea, ca un rece fior, acest amalgam de negații :

Prezentul confundat mereu cu viitorul,
crima cu pedeapsa, norul cu grindina,
prostia cu vrabia
și tot așa pînă la capătul pămîntului.
(Iulie)

Un anume satanism al perpetuei negații este prezent.

S-ar putea spune, la o primă lectură a acestui volum, că Ion Alexandru practică un insolit neodecepționism, în așa măsură negațiile și lamentațiile sale ne urmăresc de la o poezie la alta. O examinare mai profundă a acestora aruncă însă lumini surprinzătoare. Atitudinea lirică a poetului conține un revers meditativ, stenic în esența lui. Sondînd străfundurile bîntuite de fantasme ale conștiinței sau imaginînd terifiante pustiuri de absurditate și haos, poetul afirmă de fapt reversul pozitiv al acestora.

Este o caracteristică a lirismului această gravitare aparentă în jurul polului minus al existenței și al conștiinței umane. Optimismul fățiș, declamatoriu este exclus, o afirmație presupune refacerea unui întreg drum chinuitor de negații și îndoieli. Acest aspect esențial al drumului liric spre adevăruri este asociabil cu mecanismul dialectic al legii negării negației. Se întîmplă adeseori — această împrejurare este vizibilă în repetate rînduri și în poeziile lui Ion Alexandru — ca afirmația nici să nu apară, rămînînd doar presimțită, ca tumultul, abia perceptibil la suprafață, al unui curent subteran. Opțiunea poetului este sesizabilă undeva la mijlocul distanței dintre explicit și incoerent, dintre simbolul de fină sugestie și acumulările incongruente. Sînt semnificative, pentru polarizarea către una dintre aceste extreme, finalurile unor poezii, ca de exemplu *Zborul :*

Scanned with OKEN Scanner

Dar zborul din nou
din nimic se-nfiripă,
stagnarea se uită,
slăbiciunea, odihna,
necesarul
şi iar ne pierdem,
pasăre şi om,
în iluziile cerului.

Sau *Peştii* :

Se hotărî astfel în marea noastră,
capcanele s-aducă şi peşti otrăvitori.
În goană să-i ia crabii în cotloane,
pînde pentru mari bibani,
de gît să îi înşface pe chefali, mistreţii.
Şerpi de pradă, peşti năzdrăvani,
bine-aţi venit !
Iată-n culori cum defilează, Doamne !
în marea vieţii mele şi cum ocolesc.
Nervul se naşte iarăşi în carnea molfăită,
cad pradă cei neputincioşi,
ţipă curajul în osul moleşit.
Pe masa mea, trăsnind de sănătate.
peşti-i mănînc, adevăraţi şi buni,
din marea mea rotundă.
Grozavi şi reci, sălbatici şi lucizi,
ca orice aspră vietate de ocean.

Volumul conţine numeroase poezii în care insinuarea unei optici superioare asupra vieţii reuşeşte să ţină în frîu şi să organizeze năvala negaţiilor. În aceste cazuri, poezia se naşte din vîrtejuri inconştiente ca Venus a lui Botticelli din spuma mării, e tîrîtă de un dor abstract ce o structurează şi îi dă un sens global. În infernul de înţelesuri disjuncte

Scanned with OKEN Scanner

și schimbătoare al faptelor și al umbrelor lor, cuvintele, dorul poetului, aspirația sa nețărmurită spre tărîmul ideal al binelui și adevărului absolut aduc o inedită coerență.

Se întîmplă doar uneori ca forța aceasta magnetică să nu reușească să țină în frîu și să structureze pilitura de fier a faptelor și cuvintelor. Scăpate de sub controlul ce le dădea ordinea cristalină a lirismului adevărat, acestea se revarsă amorf.

Merită o analiză specială modul în care Ion Alexandru își construiește metaforele, căci este mai presus de orice discuție faptul că excelează în această privință. Poetul pare a aspira spre cele mai înalte posibilități ale metaforei, spre culmile inaccesibile ale unei metafore atotcuprinzătoare. Acest elan de îmbrățișare a imaterialului, nu lipsit de tragism, se întîlnește cu poezia unui volum de versuri mult discutat, *11 elegii*, al lui Nichita Stănescu. Ca și Nichita Stănescu, Ion Alexandru are ambiția să crească forța metaforei, să o împingă cît mai adînc în necunoscut. Dar posibilitățile asociației metaforice sînt totuși relative. Puntea pe care aceasta o întinde între conceptual și presimțit are limite. Se întîmplă, astfel, la Ion Alexandru ca acumulările cu finalitate metaforică să scape uneori înspre mecanic și arbitrar. În aceste cazuri ne aflăm în fața unor colaje-metafore cu centrul de greutate pe formalizare, pe inversarea mecanică a modului de apariție a sugestiei metaforice. Forța asociațională specifică — ecoul intuițiilor poetului — nemaireușind să ordoneze metaforic elementele colajului, acesta rămîne o chinuitoare alchimie ce așteaptă rezultatele întîmplătoare ale combinării: „Între o femeie de cinci ani imitînd informa pămîntului / și ploile toamnei mohorîte / l-am potrivit — pianul — mască de gatopard" *(Pianul pian)*.

Dar, fără îndoială, asupra eșecurilor lui Ion Alexandru, în încercările sale dramatice de vivificare metaforică a colajelor sale, precumpănesc victoriile. Nu sînt puține poeziile

Scanned with OKEN Scanner

în care spontaneitatea noianului de imagini și enunțări se supune intuiției, în care elanul nu devine inerțial, iar forma nu aruncă protuberanțe incoerente și întîmplătoare în necunoscut. În aceste poezii personalitatea poetului reușește să se domine și să găsească un fir afectiv și etic al Ariadnei, ce-l conduce prin infernul inextricabil al posibilităților și al vorbelor : „Iubita mea, iubita mea, noi o stea dublă / cu miliarde de forțe ne reținem, / împinși și-atrași de-aceeași lege-a firii / adolescent colos, băiatul stea / și tu apusul meu dezastru. *(Stea dublă)*. Sînt revelatoare versurile ce încheie poezia *Cu trudă și sfială* :

A trebuit însă clădit un cimitir întreg
cu cruci și duhuri, spaime și credințe,
cohorte reci de oase dedesubt,
pînă cînd jarul viței se hotărî s-aleagă
o liră de licoare și pe un fir de fluier
din glezna unui prunc,
cu trudă și sfială să trimeată
o lacrimă fierbinte
secetei grozave de la suprafață.

Încrîncenatul elan al negațiilor își dezvăluie fondul de puritate și candoare.

Poezie sau posibilitate a poeziei ? *

O serie dintre versurile lui Gheorghe Grigurcu ridică o întrebare ce a apărut de foarte multe ori în cursul ultimelor decenii de poezie modernistă : există o entitate numită poezie, care se poate defini şi căreia i se pot stabili anumite caracteristici, sau există numai marea infinită a cuvintelor, care se poate uneori armoniza în posibile structuri poetice ? Un răspuns este foarte dificil de dat, ambele situaţii avînd succesele şi insuccesele lor, avînd o legitimitate istorică. Cîteva dintre argumentele poeziei de experiment modernist sînt foarte seducătoare, mai ales în ordinea speculativă a lucrurilor. Astfel, ideea că poezia modernă este o structură prin excelenţă deschisă, ce poate fi adaptată tuturor sensibilităţilor de către înşişi posesorii acestor sensibilităţi, e deosebit de interesantă şi e demonstrabilă prin diferite argumente de sociologie a literaturii sau de psihologie socială. Nu mai puţin interesantă este ideea depăşirii limitelor limbajului prin îndrăzneli care şi-au cunoscut paroxismele în curentele avangardiste. Îndrăznelile acestea se prevalează, printre altele, şi de teoria informaţiei, care spune că informaţia este cu atît mai mare cu cît mesajul este mai puţin probabil.

* Gheorghe Grigurcu, *Un trandafir învaţă matematică*, Editura pentru literatură, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce caracterizează însă, în mod paradoxal, pe susținătorii acestor modalități poetice este o alunecare din ce în ce mai accentuată spre motivația strict științifică, spre argumentarea din ce în ce mai speculativă și mai abstractă, din ce în ce mai puțin afectivă. Un susținător al poeziei moderniste (termenul acesta poate fi nuanțat, firește ; îl folosim subînțelegînd o serie de nuanțări posibile) este un savant, sau un savant în devenire, el știe să demonstreze ca savant legitimitatea desfătărilor sale estetice. În felul acesta se avansează spre realizări ce sînt doar vaste posibilități de comentarii, în felul acesta poezia se transformă în doar posibilitatea ei. Nu este de mirare, privind lucrurile din punctul acesta de vedere, proliferarea fantastică a comentariului critic, la care asistăm. În condițiile unei poezii intelectualiste, cum este printre altele și aceea a lui Gheorghe Grigurcu, critica apare absolut indispensabilă, calea spre sensibilitatea cititorului trebuie să treacă, aproape cu necesitate, prin comentariul critic. Butada lui Cocteau despre poeți („Poeții devin din nou ceea ce n-au încetat niciodată să fie : mandarini, ghemuiți unii lîngă alții, care-și încredințează secretele la ureche") are partea ei de adevăr.

Pe de altă parte, încă un aspect reține atenția. În cazul acestei poezii, ce aspiră să depășească cuvintele prin cuvinte, propunînd emoții noi și indicibile, originalitatea are un revers neașteptat : apare situația stranie a coincidenței comentariilor, apare „potrivirea" gloselor critice dedicate realizărilor diferiților poeți. Astfel, un numitor comun critic anihilează parțial elanurile și ambițiile colosale ale originalității. Iată motivul pentru care nu ne mai oprim de loc asupra celei mai mari părți din volumul lui Ghearghe Grigurcu, în ciuda interesului posibil pe care ea ar putea-o stîrni. De altfel, considerațiile generale pe care le-am făcut pînă acum în legătură cu poezia modernistă (care are, fără îndoială, cititorii și deliciile ei) se potrivesc în măsură considerabilă și poe-

Scanned with OKEN Scanner

ziei lui Gheorghe Grigurcu, după cum prezentarea judicioasă semnată de Ştefan Aug. Doinaş are o mare putere de generalizare. Ne vom opri, aşadar, la cîteva poezii în care aceste des repetate note ale poeziei moderniste nu se regăsesc, în care „distilarea intelectualistă a trăirii lirice" şi „imagistica suprarealistă" nu apar. În aceste poezii talentul poetului se manifestă în plenitudinea lui, impresionînd mai ales prin capacitatea transcrierii insolite şi profund afective ale unor abstracţiuni :

Un trandafir învaţă matematică
în zona în care codrul îşi explică umbrele
iar noi privim spectacolul uimiţi.
Un trandafir se-adună şi se scade
doar cu sine însuşi
necunoscîndu-ne.

(Un trandafir învaţă matematică)

Şi în aceste versuri citate şi în altele se remarcă o putere de pătrundere a sentimentelor confuze, a trăirilor aproape indescriptibile ale personalităţii :

Dacă cercetăm cugetul, rămîne
numai un ochi şters, numai o patimă
mînioasă că n-o putem trăi.
Iar clopotele se zbat ca sîngele
şi-nghesuie natura
în tot ce-ai visat.

(Dacă cercetăm)

Notaţii profunde depăşesc o simplă poezie a stărilor de spirit.

O referire critică nu poate fi motivată, în general, printr-o preferinţă. Totuşi, în cazul volumului de versuri al lui Gheorghe Grigurcu, preferăm cele cîteva poezii în care emo-

Scanned with OKEN Scanner

ţia lecturii nu se mărgineşte numai la neliniştea în faţa neînţelesului şi la posibilele interpretări ce depăşesc faza emoţională a lecturii trecînd în glosă. Preferăm versurile în care poezia nu se află numai în starea ei de posibilitate interpretativă. Printre aceste versuri de poezie-poezie (termen opozabil celui de poezie-posibilitate) sînt unele cu totul frumoase.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvinte supuse *

Există o infinitate de posibilităţi în ceea ce priveşte clasificarea poeţilor. Multe s-au încercat şi multe se vor mai încerca în această direcţie, sub semnul aceleiaşi relativităţi. Pe Vasile Nicolescu am fi tentaţi să-l înglobăm în una dintre cele două categorii de poeţi propuse în legătură cu atitudinea faţă de cuvînt.

În prima dintre aceste categorii s-ar afla cei nemulţumiţi de limbaj ; această nemulţumire fiind una dintre coordonatele lor esenţiale în ceea ce priveşte actul poetic. Ei se luptă cu materia verbală nu în sensul cizelării sau perfecţionării ei, ci urînd-o, încercînd cu deznădejde s-o depăşească. Ei caută să denumească ceva ce încă n-are nume, să afle care este numele spaţiului aflător între cuvinte. Tendinţa aceasta este foarte caracteristică pentru poezia contemporană universală şi românească. Muzica ce rezultă din ea este una a sonurilor abstracte şi este mult deosebită de muzicalitatea clasică, a versurilor eminesciene, de pildă.

În ce-a de-a doua categorie ar putea fi socotiţi poeţii ce iubesc cuvintele, pe care le stăpînesc dezmierdîndu-le, gîndindu-le cu voluptăţi savante. Chiar neliniştea sau alte stări de spirit aflate la antipodul echilibrului capătă la ei o anume încetineală contemplativă. Urcarea frenetică în viitor le e

* Vasile Nicolescu, *Parabola focului*, Editura pentru literatură, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

străină. Ei se despart de prezent încet, cu precauțiuni estetice. Obiecte, culori și sunete le stau în preajmă și-i tentează să le oprească, să le fixeze în versuri. Nedorind să spună ceea ce nu poate fi spus (aceasta fiind aspirația arzătoare a poeților primei categorii din cele două pe care le propuneam), ei spun frumos, tot mai frumos ceea ce este accesibil cuvintelor. Și cuvintele îi iubesc, li se supun ascultătoare, nu se răzvrătesc. Este și cazul lui Vasile Nicolescu.

Există o serie de elemente poetice de viziune romantică în *Parabola focului*. În primul rînd, capacitatea poetului de a privi în exterior, de a înregistra cu acuitate amănuntele plastice ale naturii. Semnificativ este poemul *Ochii*, ce conține un peisaj de extremă subiectivitate, impresionist :

de după noapte, de după zi,
de după pietre și moarte,
de sub pleoapa pustiului, de sub coiful zăpezii,
de sub rîul mort al uitării, de sub remușcare,
de după pești cînd atacă, de după stînci delirînd,
de după bucuria care nu vine, de după jalea care nu pleacă,
de după rîsul violent al soarelui înfipt între mlaștini,
de după muguri cu aur pe chip, de după zori cu neguri
pe față,
de după cuiburi cu puii uciși,
după pietre căzute din vîrfuri de stîncă,
după curcubeie și floarea soarelui,
după ninsori violete, și după fluturi,
după ochii blajini și după ochi care rup frunzișul de
ceață al timpului,
de după fîntîna speranței, de după lumină
privind.

Uimirea — iată una dintre atitudinile frecvente ale poetului. Adesea, contemplările uimite vibrează extraordinar, ca în poezia *Mărul*, în care eterna mirare omenească în fața

minunilor naturale se convertește într-o vagă neliniște a clipei ce trece :

Măr, oglindă purpurie,
astru candid, miez de lună
smălțuit de asfințituri,
copt de fulgere-n furtună.
Măr căzut din crengi de vise
zugrăvit de curcubee,
rupt din bucla Berenicei.
prăfuit de căi lactee.
Măr, ceasornic care bate
spin de gheață-n carnea mea,
în ciudata lor armură
să alerg din stea în stea.

Poezia lui Vasile Nicolescu se distinge și prin forța viziunii. În unele dintre poeme — cele mai reușite — această forță ordonează elementele reale în noi armonii. *Cimitir la Săpînța* impresionează prin astfel de calități, prin capacitatea de sugestie a parabolei. În cimitirul din Săpînța poetul are viziunea unei învieri a morților, fiecare dintre ei purtînd însemnele morții sale :

Morții rîd, ascultați-i : unii ies din morminte
cu viermii pe buze, dar rîzînd, rîzînd.
Ies în cumpăna nopții jucîndu-se fiecare cu ce poate :
cu o frînghie de spînzurătoare, c-un hîrb de șoricioaică,
c-un cuțit scăldat în rachiu, cu un glonte,
cu cîte un trăznet cei mai fuduli, cu roata unei mașini,
cu un cal nărăvaș :
alții sar urlînd din nevăzute tranșee sau urcă victorioși
pe turle și ziduri...

Scanned with OKEN Scanner

Finalul poemului aduce o aură meditativă viziunii :

Doar cîţiva, sub un pîlc de pruni, scuturaţi,
se joacă-n palmă cu viermele care le-a ros creierul
şi uită să se mai întoarcă în morminte
rămînînd pe prundul surpat al uitării
asemenea lui Hamlet, buni şi trişti.

Descifrăm în poemul *Cimitir la Săpînţa* ecouri din Baudelaire, ca, de altfel, şi în *Homo*. Este practicată aici o estetică a urîtului ce caută să-i distileze subteranele sensuri şi simboluri. Contemplarea este părăsită în *Homo*. Poetul stîrneşte stihiile şi reuşeşte să concentreze în imagini memorabile o evoluţie milenară. Evoluţia şi lupta omului pentru viaţă se transfigurează însă sub forma trecerii de la urît şi absurd la frumos şi omenesc. Viziunea iniţială e terifiantă, de apocalips :

Atîtea ruguri stinse de fulgere-nviate,
corole mari de flăcări mi-au ars sub trupul gol
şi-atîtea gropi comune, halucinant căscate
ca mituri ale groazei, pe-un straniu mort atol,
mi-au rîs lîngă o tîmplă şi-au plîns lîngă cealaltă,
şi-n irişii mei limpezi sădiră mărăcini.
Ca stîncile-n cutremur pe creasta zării-naltă
m-am sfărîmat din creştet şi pînă-n rădăcini

Finalul e însă stenic, sunînd imnic :

Nălucile fug toate şi bezna-i sfîşiată
de-aceste mîini curate ucise în torturi,
de-aceste mîini, corzi aspre, din ziduri răsărite,
vibrînd prin mări de steaguri cu pocnete în vînt,
de-aceste mîini de bronzuri fierbînd neliniştite,
conturul aurorii să-nvie pe pămînt.

Scanned with OKEN Scanner

După cum s-a văzut și din versurile exemplificate pînă acum, Vasile Nicolescu se dovedește a fi un imagist. În repetate rînduri se poate vorbi despre o excelență a metaforei :

Crini transfigurați,
înnebuniți de distanțe,
stelele,
toată noaptea
ți-au căutat
ochii.

(Nocturnă)

sau :

Rîsul părului tău revărsat pe gura vulcanilor, rîsul
degetelor tale pe fildeșul cerului,
rîsul ochilor tăi în vîrtejuri de astre, crin sălbatic în
jurul amiezii,
rîs pîlpîind ca o muzică în jurul ființei iubite,
rîs depărtîndu-se, scară tăiată, trup spînzurat,
rîs de alcooluri arzînd, de tristețe,
rîsul tău de zăpadă pămîntu-nnegrind...

(Pian dezacordat)

Această cultivare a imaginii este caracteristică. Ea aduce o nouă trăsătură portretului pe care îl sugeram la începutul însemnărilor noastre despre poezia acestui volum al lui Vasile Nicolescu.

Am citat versuri din poemul *Homo*, versuri care la prima vedere contrazic interpretarea globală pe care o propuneam poeziei lui Vasile Nicolescu, deoarece și ele conțin, deși mai inaparent, caracteristicile amintite. Cultivîndu-și viziunea de coșmar, poetul nu „uită" nici în acest poem că este un estet. Viziunea coșmarului are, astfel, fluidități subterane de eleganță. Estetică este și parabola fundamentală a volumului, cea a focului, a mistuirii. Ea apare în repetate rînduri, sub

Scanned with OKEN Scanner

diferite forme, ca un laitmotiv. Este o adevărată obsesie a purificării. Această aspirație se concretizează și ea în atitudinea poetului față de poezia sa, poezie pe care o consideră un oficiu nu departe de a fi sacru. Puritatea aceasta este tangibilă prin cuvinte. Simbolurile efortului acesta către purificat sînt numeroase. Focul este unul frecvent:

Mai spune o vorbă, două, vetrei nestinse, cenușii curate
în care visează oseminte de zei sau de păsări
să rodească întunecatele mări fără somn,
cîmpia cu greieri și marile spații din ochii lui Cronos.
Mai spune o vorbă, două, acestor sunete stranii,
bătînd ca măzărichea în timpanele visului, acestor sunete
germinînd pe limba pustiului și-n lingura
copilului care adoarme cu capul pe masa plină de daruri.
Mai spune o vorbă, două, focului înainte de moarte
să mistuie lucrurile pînă devin ele însele.

(Mai spune...)

Un alt simbol al imaculării este soarele, astrul tutelar al poetului:

...și-o dată cu inima
linia dintre da și nu, dintre iubire și moarte,
groapa cu trandafiri a sărutului
pe care să le-ngroape în negrele-ți flăcări,
înainte de a muri o, Soare,
firește
neștiind
că melodia ta
cu trîmbițe de foc va zgîlțîi, ce pe-un copil,
Pămîntul!

(Imn soarelui)

Scanned with OKEN Scanner

Eseul supralicitat *

Asistăm la o expansiune a eseului. Cutare critic este apreciat drept „un fin eseist", se teoretizează pe seama libertății manierei eseistice, cărțile de eseuri, ce se înmulțesc văzînd cu ochii, sînt primite cu aplauze antididacticiste. Să spicuim cîteva dintre avantajele acestei maniere, avantaje enunțate obsedant în ultimul timp : eseistul este, în primul rînd, un antididacticist ; el nu are certitudini, nu conchide, este sceptic, nu pretinde că are să-l învețe ceva pe cititorul său ; e vorba mai mult despre niște sugestii de profunzime ; eseistul nu prezintă atît roadele meditațiilor sale, cît mai ales drumul, mișcarea mintală, spre aceste roade ; fiind eliberat de orice rigori demonstrative, el poate face oricîte digresiuni voiește. Într-un articol ingenios citim despre eseul filosofic că este unica formă prin care filosofia poate deveni transmisibilă. Într-o sumedenie de articole de critică a criticii se postulează asupra superiorității indiscutabile a eseului față de celelalte modalități critice. S-a creat astfel (și faptul este explicabil ca reacție) un flux de simpatie în jurul ideii de eseu. Fluxul acesta, atît de alimentat cu încurajări teoretice și cu ilustrări practice, are însă o consecință inaparentă și surprinzătoare. Este vorba despre mărirea artificială a sferei admise a eseului,

* Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, Editura pentru literatură universală, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

este vorba despre generalizarea metodelor sale în domenii refractare lor. Eseul introductiv, semnat de Virgil Nemoianu la culegerea de texte ale unor reprezentaţi ai gîndirii structuraliste, este tipic pentru acest aspect şi ilustrează într-un mod surprinzător de clar, aproape didactic, care sînt limitele eseului ca metodă de investigaţie.

Poate fi vorba, însă, despre o metodă eseistică, în general ? Incontestabil că da. La caracteristicile, pe cale de a deveni clişee, menţionate mai sus, vom mai adăuga cîteva. Eseistul poate folosi termeni în accepţii contradictorii, poate renunţa la o aserţiune proprie în favoarea uneia mai tentante, ivită pe parcurs, se poate contrazice din raţiuni de simetrie. El urmează butada lui Benn despre superioritatea stilului asupra adevărului, în sensul că în locul lui „de ce" îl preferă pe „cum". Această preferinţă se concretizează nu numai prin aspectul menţionat deja (renunţarea la concluzii în favoarea căutării lor perpetue), ci şi prin tendinţa de a construi într-un spaţiu de abstracţiuni eşafodaje unite prin liantul posibilităţii. În cele mai multe cazuri această posibilitate este aceea oferită de actul de asociere, instrument cu care eseistul înaintează în domeniul său de investigaţie. Privită din acest punct de vedere, metoda eseistică este deductivă, porneşte de la un dat bine stabilit, pe care îl lărgeşte treptat prin multiple asociaţii. Lipsa concluziilor riguroase trebuie legată de acest aspect.

Unul dintre argumentele preferate ale partizanilor eseului este acela care invocă libertatea maximă ce prezidează modul de a scrie al eseistului. Această reală libertate ia, însă, uneori forma mai puţin aşteptată a gratuităţii. Multe dintre eseurile lui Mihai Ralea sînt strălucite exemple de virtuozitate a gratuităţii. În cazul lui Ralea, rigoarea demonstrativă trece în rigoare constructivă şi deliciul cititorului nu îl face atît adevărul conţinut de idei, cît eleganţa îmbinării acestor idei. Poate este exagerat spus, dar eseul reabilitează, pe un plan de superioară convenţie, sofismul. Nevrînd să

Scanned with OKEN Scanner

dovedească nimic, el dovedește totul. Firește, aceste considerații se potrivesc nu numai lui Ralea, la care ne-am referit deoarece reprezintă întrucîtva planul maxim al eseului românesc. Orice eseu vădește, într-o măsură mai mare sau mai mică, o tendință spre gratuitatea jocului superior.

Aceste cîteva aspecte ale eseului menționate pînă acum sînt tot atîtea argumente în favoarea folosirii lui în critica literară, mai ales în critica de poezie, unde posibilitatea rigurozității este foarte vagă. Glosînd pe marginea unor simboluri artistice ilimitate, eseistul își poate construi, într-o libertate aproape deplină, secundul său joc interpretativ. Însă situația se schimbă cînd este vorba despre investigarea sintetică a unor lucrări științifice. Ralea însuși nu făcea eseu filosofic decît pe marginea unei idei bine delimitate sau pe marginea cîtorva. Ceea ce rezulta nu era propriu-zis o contribuție de ordin științific, ci avea în bună măsură caracteristicile generale ale eseului, pomenite mai sus. În cazul nostru, se poate face eseu (după cum a și făcut autorul) pe marginea ideilor de structură și structuralism ; eseul dovedește însă o funcție divergentă, se ridică împotriva sintezei, libertatea asociativă nu mai produce încîntarea la natura căreia ne refeream mai sus, ci confuzie.

Înainte de a citi cartea aceasta îl cunoșteam pe Virgil Nemoianu mai ales din preocuparea lui constantă pentru literatura de limbă engleză, mai veche și mai nouă. Eseurile sale, dedicate diferitelor aspecte ale acestei literaturi, nu și-au dezmințit niciodată eleganța. Iată însă că acum, atacînd o temă strict științifică, autorul n-a putut ocoli formația sa anterioară, n-a putut renunța la metoda eseistică pe care o folosise pînă atunci. Nu se poate spune însă că n-a încercat să o ocolească. Cartea începe printr-o notă bibliografică bogată, care, după unele discrete precizări ale autorului, putea fi și mai bogată. Cuprinsul studiului introductiv este extrem de minuțios alcătuit, menținîndu-se capitole, subca-

Scanned with OKEN Scanner

pitole și paragrafe. Numeroase note de subsol trimit spre lucrările consultate. Conștiincios sînt înșirate, în același elan științific, o serie de păreri despre conceptul de structură și despre conceptul de structuralism. O serie întreagă de alte aspecte, ce țin de formația de eseist a autorului, pe de o parte, și de activitatea lui anterioară ca specialist în literatură, pe de alta, vin să se opună intențiilor de sinteză științifică. Modul în care se rezolvă contradicția despre aceste două tendințe este deosebit de ilustrativ pentru urmărirea limitelor eseului ca metodă.

Dar care sînt aceste aspecte ce țin de formația anterioară a autorului? În primul rînd tendința, tipică pentru un eseist, de a cuprinde o sferă cît mai largă de investigație. Această tendință s-ar explica psihologic prin sentimentul nelimitării posibilităților asociative în orice domeniu. Ea duce la înglobarea în cuprinsul studiului introductiv a unor idei ținînd de domenii în studiul cărora autorul n-are calificarea necesară unor sintetizări profunde, dar are, în schimb, capacitatea de a opera eseistic extrapolări ale noțiunilor de bază ale structuralismului. Iată cum încearcă să evidențieze autorul înrudirea dintre dialectică și structuralism : „Metaforic, am putea spune că dialectica e forma militantă, agresivă, a «conceptualismului», iar structuralismul e, tot metaforic vorbind, o dialectică neutră, neexpansivă". De multe ori autorul folosește noțiuni între semnele citării, ca și mai sus. Tot în virtutea tendinței de a cuprinde o arie de investigație cît mai largă, autorul se referă la aspecte lăturalnice ale problemei, cu totul discutabile, cum ar fi, de exemplu, cazul considerațiilor despre „omul structuralist". Pur eseistice, atingînd doar în treacăt problemele, sînt paragrafele din capitolul dedicat structuralismului în creația artistică. În spiritul aceleiași tendințe trebuie explicată și includerea, în antologia ce constituie a doua parte a cărții, a unor texte lipsite de vreo legătură cu studiul introductiv.

Scanned with OKEN Scanner

Explicabilă din punctul de vedere al eseului, dar inexplicabilă din punct de vedere al cercetării științifice, este și atitudinea autorului față de miezul cercetării sale : valoarea structuralismului. Prima parte a studiului introductiv se termină printr-o apoteoză a „omului structuralist" : „Omul structuralist este lipsit de prejudecăți și iluzii : este un om corect, modest și practic" sau : „...structuralismul, cînd e integrator, nu încearcă niciodată să forțeze realitatea ; respectul pentru realitate — iată o nouă trăsătură pe care și-o dezvăluie. Lucrurile sînt ceea ce sînt, ele nu sînt subordonate omului, ci pe același plan cu el ; privirea limpede, deschisă, calmă, răbdătoare este cea în fața căreia se deschid." Apoi, în cadrul unor rezerve ce devin din ce în ce mai grave, autorul retractează parcă tot ce a înfățișat drept avantaj al structuralismului. Concluzia este sumbră : „Or, tocmai cînd vizează întregul, tocmai cînd caută să lumineze, să interpreteze, să ordoneze zonele extreme și periferice, să le integreze și pe acestea sistemului, el trebuie să cadă (așa cum vedem) pradă uneia din forțele antitetice din care s-a constituit". Această construire simetrică a argumentației ține în mod absolut de metoda eseistică, este spectaculoasă ca joc ideativ, dar stîrnește nedumerire celor ce deschid această carte pentru a afla ceva despre structuralism.

Cîteva precizări mai sînt necesare. Modul în care Virgil Nemoianu a conceput această carte este unul dintre modurile posibile. Nu însă cel necesar. Cititorii ar fi avut nevoie nu de o discutabilă trecere în revistă a unora dintre ideile structuraliste ale diferitelor domenii, trecere în revistă care are loc după logica plină de capriciu a eseului, ci de o prezentare sobră, succintă, urmată de o culegere de texte mai largi și mai reprezentative decît acelea pentru care s-a optat. Autorul ar fi făcut poate și mai bine dacă s-ar fi oprit numai la problema structuralismului în critica literară, pe care în mod vădit o stăpînește, și și-ar fi alcătuit antologia în acest sens.

Scanned with OKEN Scanner

O parabolă a artei *

Puține sînt personajele din proza noastră contemporană cărora critica să le fi acordat o asemenea atenție ca lui Ilie Moromete, eroul principal al romanului lui Marin Preda (al cărui prim volum a apărut cu mai bine de zece ani în urmă). Din acest punct de vedere, Ilie Moromete a apucat în mod vădit pe calea plină de neprevăzut a marilor eroi literari, pe seama cărora apare o întreagă literatură de comentarii, pe care timpul nu-i atinge, ci, dimpotrivă, îi îmbogățește cu noi și noi interpretări. Acest „țăran filozof" domină nu numai toate scrierile lui Marin Preda, dar tinde și să explice o întreagă perioadă literară. Se înmulțesc cazurile cînd un personaj literar nu mai trebuie neapărat să fie țăran pentru a fi încadrat în familia caracterologică a moromeților. Felul de a fi și de a se comporta al acestui erou a suscitat numeroase comentarii. S-a vorbit astfel despre neobișnuita sa capacitate de disimulare, despre diplomația și despre filozofia lui. Numeroase și interesante disociații s-au făcut și despre înclinația sa spre raționament și spre voluptatea specială a înfățișării rezultatelor acestei activități. În general, analizele ce au fost dedicate primului volum erau centrate pe existența unei strînse relații între psihologia eroului și conjunctura socială în care evolua el. Psihologia

* Marin Preda, *Moromeții*, vol. II, Editura pentru literatură, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

aceasta era dedusă în mare parte din ideea de reacție la unele realități sociale dușmănoase, potrivnice. În acest sens, mulți comentatori l-au înfățișat pe Moromete drept un maestru al tergiversării, un tactician ce se opunea cu ingeniozitate disoluției gospodăriei sale. Această manieră interpretativă a apărut și în unele dintre primele referiri critice la cel de-al doilea volum. În aceste referiri modul de comportare al lui Moromete este socotit neschimbat față de primul volum, doar că el este apreciat ca depășit de împrejurări, nepricepînd că în noile condiții nu mai este vorba de adversitate. Pe linia acestei interpretări se situează și paralela operată între bătrînul Moromete și fiul acestuia, Nicolae. În volumul al II-lea Nicolae devine activist de partid și, spre deosebire de tatăl său, care moare fără să priceapă esența noilor vremuri, reușește să se înscrie cu hotărîre în angrenajul social.

Această interpretare mi se pare însă simplistă. Ea pleacă în mod necesar de la premisa că lui Ilie Moromete îi scapă înțelesul profund al noilor vremuri, că inteligența lui sclipitoare nu este suficientă pentru pătrunderea acestui înțeles ; ea poate duce de asemenea la ideea că în Moromete se aude glasul proprietății private, al proprietarului conservator. Sensul personajului acestuia este însă mult mai adînc. Moromete reprezintă, în primul rînd, pe deasupra condiției sale țărănești și a naționalității sale criza unui anumit tip de personalitate (firește, considerațiile pe care le menționam mai sus în legătură cu cadrul social concret în care el evoluează sînt perfect adevărate ; ele trebuie însă împinse mai departe). Criza aceasta, care este de o reală modernitate, nu ține atît de împrejurările concrete pe care viața lui Moromete le parcurge (de altfel, în ciuda aparențelor, el dă dovadă în repetate rînduri de un dezinteres apatic pentru latura mate-

Scanned with OKEN Scanner

rială a existenței sale), cît de o anumită disoluție a sistemului său de idei în legătură cu ambianța în care trăiește. Sistemul de securitate pur verbal al lui Moromete începea să nu mai funcționeze. La sistemul acesta ne vom referi în mod succint.

Încă din analizele dedicate primului volum, simpatia pentru cuvinte a lui Moromete și, de altfel, și a altor eroi ai cărții a fost evidențiată. Omul acesta era un voluptuos al jocurilor de cuvinte, se asculta cu deliciu, construia un eșafodaj verbal. Acest eșafodaj era suportul său moral și elementul esențial al situației oarecum privilegiate de care se bucura în sat. Importanța socială a lui Moromete ținea de arta sa de a îmbina cuvintele. Prin această artă el își domina consătenii și întreținea un climat de civilizație lexicală. Pe de altă parte, exercitarea acestei funcții verbale era și cheia echilibrului său interior. Moromete se perfecționase în arta de a compensa realitatea prin cuvinte. Devenise un maestru în construirea unei realități secunde, verbale. Consătenii lui intraseră cu deosebită convingere în acest joc în care Moromete excela : tehnica poreclelor și a înjurăturilor funcționa perfect, anecdotele abundau, un aer de umor prin convenție îl aveau mai toate discuțiile. Personalitatea lui Ilie Moromete căpătase drept dimensiune definitorie această capacitate de a opune o magie verbală realităților. Discuțiile interminabile, mirările fără o motivare serioasă, ce se succedau fără întrerupere, țin de această magie. Moromete devenise un fel de filosof al conversației și al activității mutate din tărîmul real în realitatea cuvintelor, în ciuda escapadelor sale negustorești. Personalitatea sa era definită prin o nevoie de auditor. Cuvintele pe care le cultiva cu pasiune alcătuiau un sistem pe care Moromete îl dirija, solid instalat în centrul său. Cam aceasta era situația în primul volum.

În volumul al doilea asistăm la o treptată degradare a sistemului verbal al lui Moromete. Magia verbală prin care

Scanned with OKEN Scanner

Moromete reușea să-și construiască o realitate secundă începe să nu mai funcționeze, ba mai mult, începe să fie lipsită de orice sens în noua conjunctură. Contemplativul Moromete nu-și mai găsește locul printre oamenii de acțiune ai noilor timpuri. El începe să aibă psihologia unui actor care și-a pierdut deodată publicul. Personalitatea lui deschisă gratuităților devine desuetă într-o epocă de fierbere socială și de acțiuni febrile. „Plăcerea lui pură pentru cuvinte" nu mai găsește interlocutor. Bătrînul se retrage din acest motiv în sine cu o măreție tragică,monologînd la nesfîrșit, ca un ultim preot al unui cult al cuvintelor, cult abandonat de toată lumea : „Dar Moromete parcă nici nu auzea și zadarnic fata se apropie și-l trase de mînă, fugi de-aici, o goni el, nu vezi că e ploaie caldă, dar așa caldă cum era, fata și începuse să clănțăne din dinți. Se întoarse în casă și curînd ieșiră și celelalte surori și începură și ele să strige spre grădină, tată, vin încoace, însă fără ca el să le asculte, conducînd mai departe torentele de apă, făcîndu-le loc cu sapa și continuînd liniștit și netulburat să vorbească, prizonier parcă fără scăpare al elementelor și al lui însuși..." Spre deosebire de bătrîn, de care-l leagă totuși mari afinități temperamentale, Niculae și-a schimbat atitudinea față de cuvinte. Nimic din cultul bătrînului său tată pentru ele nu a mai rămas în felul lui de a trăi și de a gîndi. El este un om de acțiune, felul lui de a fi este de fapt încă incompatibil cu cel al bătrînului. Personalitatea lui are altă structură, viața lui se desfășoară după un alt ritm, mult mai rapid, el nu-și mai poate permite gratuități.

Morometii este un roman care poate fi interpretat în feluri multiple. Acesta este unul din însemnele valorii sale deosebite. Și una dintre aceste interpretări posibile este aceea a unei parabole a artei. Este ceea ce am încercat, cu alți termeni, să sugerăm în aceste însemnări. Criza lui Moromete

Scanned with OKEN Scanner

poate fi socotită drept o criză a artei în general (a artei sale verbale în special, pe care o practicau cu mai multă sau mai puţină virtuozitate toţi cei din satul lui). Paginile finale ale romanului, stenice, sugerează însă că dacă Moromete ar mai fi trăit cîţiva ani ar fi asistat la renaşterea sclipitoare a artei pe care o cultivase cu pasiune o viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

Dialectica polarităţii *

Polaritate. Recitind romanul lui Zaharia Stancu apare clar o polaritate structurală, se constată adică două structuri independente, care se întrepătrund totuşi, dublîndu-se reciproc pe întreg parcursul cărţii. Prima, cea mai aparentă şi cea mai lesne de sesizat de către comentatori, este cea epică, care constă în redarea obiectivă a unui şir de întîmplări „adevărate", întîmplări de „ficţiune autentică", de către povestitor. În cadrul acestui epic fundamental sînt intercalate o serie de interludii lirice, constînd mai ales din monologuri ale lui Darie. A doua, care coexistă în mod dialectic cu prima şi care e mult mai puţin aparentă, este o structură parabolică, o structură care depăşeşte cu mult nararea unor episoade de război.

Roman picaresc. Privit din primul punct de vedere, *Jocul cu moartea* are multe similitudini cu romanele picareşti. Eroul, eternul Darie al lui Zaharia Stancu, este un adolescent tîrît de diferite întîmplări legate de primul război mondial prin Peninsula Balcanică, alături de un declasat, cu care fusese făcut iniţial prizonier de către ocupanţii nemţi. Darie are spiritul de observaţie ascuţit al picarului dintotdeauna, are apoi un foarte dezvoltat instinct de conservare şi, graţie

* Zaharia Stancu, *Jocul cu moartea*, Editura pentru literatură, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

acestei calităţi, reuşeşte să iasă cu bine dintr-o serie de întîmplări periculoase. Atitudinea lui faţă de război este profund reprobativă, puritatea lui este în permanenţă o mustrare vie pentru absurditatea războiului. Întîmplările prin care trece nu reuşesc să-i altereze de loc fondul sufletesc neîntinat. Nu trebuie neglijat însă aspectul pur picaresc al romanului, acela care apare în pasaje unde războiul este mutat pe un plan secundar şi eroii se transformă în picari autentici, pentru care important este să găsească ce să mănînce şi să îmbrace, dormitul fiind rezolvat de faptul că ne găsim în anotimpul călduros. În aceste momente chiar şi Darie devine mai pişicher şi descoperă disponibilitatea eternă a picarului spre umor şi persiflare. În aceste momente Darie încetează de a mai fi adolescent îmbătrînit înainte de vreme, devine mai puţin meditativ, mai deschis spre amuzamentele vinovate sau nevinovate ale celor din tagma cărora este silit să facă parte. Aceasta este faţa picarescă a romanului, la ea contribuie acele episoade în care critica societăţii care i-a declasat este făcută de cei doi picari dintr-un punct de vedere amuzat. Sînt foarte rare aceste episoade, Darie nefiind nici un moment om cu mentalitate de slugă şi de trişor al societăţii, acea mentalitate tipică pentru picarul clasic şi care este cu prisosinţă a tovarăşului său de drum, Diplomatul. La Darie se manifestă o ciudată neconcordanţă între cele pe care le face şi cele pe care le simte. Pe de o parte, el este un exemplar pur, cu preferinţe spre meditaţie, un suflet înclinat spre autocontemplare, pe de altă parte, el face dovada unor calităţi ce ţin de înzestrarea pentru viaţa exterioară. O ruptură deplină există între viaţa sa interioară şi comportamentul pe care trebuie să-l aibă pentru a supravieţui (una dintre explicaţii ar fi aceea care ar pune excesul de prudenţă al lui Darie şi neîncrederea extremă cu care priveşte realitatea pe seama tocmai a inadecvării lui totale la realitate ; mimînd prudenţa unui om experimentat, el exagerează).

Scanned with OKEN Scanner

Roman pseudo-picaresc. Examinînd atent lucrurile, ne dăm seama de existența celei de a doua structuri. Ea există alături de întîmplările comentate critic, în spiritul romanului picaresc clasic. Darie însuși nu este nici pe departe un picaro, afară doar de faptul că am denumi cu metafora aceasta acțiunea lui de a se mișca dintr-un loc în altul. Darie nici nu are măcar facultatea de a observa minuțios realitatea exterioară. Ochiul lui Darie este întors înăuntru, povestea despre peripețiile lui balcanice n-are nimic de reconstituire, ci are mai degrabă aerul de a ilustra o stare de spirit. Culorile pe care le întrebuințează în descrierile lui nu sînt violente, ci oarecum estompate, un fum liric sau, mai bine zis, parabolic învăluie totul. De altfel, trebuie arătat că profilul psihologic al lui Darie nu are nimic din cel al unui picaro. Spuneam că Darie nu are de loc suflet de slugă, nici de declasat. El este, apoi, lipsit aproape cu totul de simțul umorului sau cel puțin nu dă mai niciodată dovada lui, aceasta datorită și întîmplărilor vitrege prin care trece. El privește și face totul cu gravitate, avînd, spre deosebire de un ușuratec picaro, un simț al demnității ce-l aseamănă, pentru a rămîne în sfera comparațiilor cu romanul picaresc spaniol clasic, nu cu un picaro pornit de jos spre căpătuire incertă, ci cu un hidalgo sărăcit, căruia nu i-a mai rămas decît cumplita sa mîndrie. Într-un adevărat roman picaresc războiul ar fi trebuit să fie mai de operetă în cazul că ar fi fost privit prin prisma lejeră a picarilor. În *Jocul cu moartea,* însă, lucrurile sînt mai grave, războiul este o entitate sumbră — cel puțin pentru Darie —, care generează o psihoză apăsătoare. Apoi, parcă pentru a atrage o dată mai mult atenția asupra faptului că Darie nu este un picaro, există în roman Diplomatul, tovarășul de drum al adolescentului. El este un autentic picaro, lipsit de orice urmă de conștiință sau scrupul.

Scanned with OKEN Scanner

Romantism. O ciudată intelectualitate au toate acțiunile lui Darie. El nu se comportă nici pe departe ca puiul de țăran abia ieșit din vîrsta copilăriei, care este. Capacitatea lui de visare, lipsa de aderență la real (care se face simțită în ciuda posturii de încordare pe care eroul o are și o declară întotdeauna în fața realităților parcurse și care ar putea avea explicația pe care o sugeram mai sus), străbaterea diferitelor întîmplări cu un somnambulic aer de om care caută un ideal de negăsit în realitatea contingentă fac din el un erou romantic. Călătoria lui este călătoria atît de îndrăgită de spiritele romantice, spre locuri neobișnuite, spre locuri inexistente de fapt. Însuși felul de a fi al lui Darie, sumbru, fără umor, încrîncenat este romantic. Tot astfel, visele lui.

O parabolă a umanității. Un duh binevoitor pare a proteja pe Darie în toate încercările prin care trece, scoțîndu-l în chip miraculos din cele mai mari primejdii. Doi tîlhari îi întîlnesc în munți pe cei doi călători, dar cuprinși subit de umanitate nu le fac nimic ; trenul deraiază, Darie scapă doar cu cîteva zgîrieturi ; nemții îl fugăresc pe străzile unui sat sîrbesc, dar o femeie providențială apare pe după o poartă și-l scapă în ultimul moment ; un turc le fură hainele pe cînd se scaldă, dar apar iarăși două femei providențiale etc. Există o armonie în toate întîmplările acestea prin care trece adolescentul. S-ar zice că natura și împrejurările se supun băiatului, relele îl ocolesc, bunele se adună în jurul lui. În prefața ediției pe care o comentăm, apărută în colecția „Biblioteca pentru toți" (prima ediție a romanului a apărut în 1962), semnată de Radu Popescu, este făcută o apropiere justificată între *Jocul cu moartea* și structura basmelor noastre populare. Darie este asemuit, în spiritul acestei asociații, cu Făt-Frumos, Diplomatul cu Spînul din Harap Alb, iar femeia binevoitoare din satul sîrbesc cu Sfînta Vineri. Apropierea aceasta dă rezultate însă numai sub aspectul succesiunii și al

Scanned with OKEN Scanner

confruntării principiilor opuse, care are loc într-un fel similar celui din basme. Interpretarea trebuie să meargă însă mai adînc. Darie nu reprezintă numai principiul binelui, principiu care se confruntă întocmai ca în basme cu diferiți reprezentanți ai răului. În acest roman el este, cred, elementul principal al unei parabole despre umanitate. Realitatea pe care el o parcurge este stilizată, simplificată. Se poate spune că realitatea se modifică la trecerea băiatului, și nu invers, cum ar fi de așteptat într-un roman obiectiv. Sufletul lui Darie rămîne neschimbat în caracterul lui profund de etalon moral și estetic. Întîmplările crîncene nu reușesc să-l întineze absolut de loc. Dimpotrivă, trecerea lui lasă în urmă o armonie umanizată. Darie este, astfel, însuși principiul armonios al umanității, capabil de miracole morale și spirituale. Este semnificativ faptul că sfîrșitul romanului îl lasă pe erou într-o situație la fel de incertă ; paraboła umanității și a forței ei eterne nu se închide, simbolul nu-și diminuează caracterul ilimitat.

Dialectica polarității. Cele două structuri despre care pomeneam se îmbină dialectic. Darie este în același timp atomul social prins într-o rețea nemiloasă de fapte obiective, dar și o conștiință ce le domină, ce le modifică, conferindu-le un nou adevăr. Din țesătura faptelor petrecute cîndva se ridică aerul tare al unei conștiințe contemporane. Criticînd războiul și opunîndu-l unui adolescent pur, *Jocul cu moartea* se ridică ferm spre universalitate.

Scanned with OKEN Scanner

Posibilitatea și paradoxurile ei *

Primatul discuțiilor. În romanul lui Traian Filip apare un paradox destul de frecvent în relația dintre literatura modernă și comentariile ce i se fac. Este vorba despre faptul că posibilitatea discuțiilor primează asupra obiectului lor. De altfel, autorul este primul care își dă seama sau premeditează lucrul acesta prin postfața eseistică pe care o adaugă romanului, grăbindu-se să semneze prima glosă. Postfața aceasta (ca și romanul în sine, de altfel) are însă darul de a-l arunca pe cititor undeva foarte departe de cartea pe care o are în față, în domeniul teoretic al discutării unora dintre componentele clasice ale ideii de literatură. Romanul cade fulgerător în uitare și doar o serie de aspecte ale lui se păstrează detașate în conștiința celui ce l-a citit și care a căpătat impulsul de a discuta despre literatura modernă în general. Scriitorul pare a-și sacrifica romanul pe altarul discuțiilor despre roman și despre literatură în general. Fiindcă trebuie spus în mod lămurit că *Dansul focului* este un roman nereușit în sine. El este, într-un mod straniu și deosebit de incitator la discuții, propria sa posibilitate, perfectă în cadrul limitelor sale. Din aceste motive, despre el se poate discuta în două feluri, foarte distincte. Primul, cel mai la îndemînă, este privirea cărții din punctul de vedere al ideii clasice de operă literară. Al doilea, pe care

* Traian Filip, *Dansul focului*, Editura pentru literatură, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

l-am sintetizat mai sus prin metafora sacrificiului, depășește cu mult discuția despre acest roman (de la care păstrează totuși cîteva sugestii) și cantonează în zone mai teoretice, meditînd asupra modificărilor pe care le suferă în actualitate unele dintre elementele fundamentale ale ideii de literatură.

„Trăiți ! li se spuse actorilor". În acest roman acționează o regulă pe care aș numi-o „a inerției intenției" și care constă în depășirea intențiilor dintr-un exces al dorinței de realizare a lor. Totul este făcut în *Dansul focului* spre a fi autentic. Toate gesturile autenticității sînt făcute, nimic din convenția livrescă nu mai este păstrat. Autorul nu intervine de loc. Cartea este formată din dialoguri ce alternează cu monologuri interioare. S-ar zice că autorul n-a făcut decît să transcrie ceea ce un magnetofon (care are față de cele obișnuite și proprietatea de a reține discursul interior) a înregistrat. Mîna autorului mai apare doar în aranjarea cîtorva simetrii, care de altfel ar fi putut să fie întîmplătoare. Este o operație de montaj de genul celei care se face la acele filme constituite de secvențe filmate fără știrea celor filmați. După cum se vede, există aici o mare intenție a autenticității, ce declanșează însă regula despre care pomeneam. Deși subansamblurile autenticității sînt alăturate cu grijă, întregul refuză să se nască. În loc să apară viața, apare ceva asemănător unui spectacol de commedia dell' arte, la începutul căruia actorilor li s-a spus că tema improvizațiilor lor va fi viața. „Trăiți !" li s-a spus acestor actori. Și ei trăiesc un fel de viață simplificată, stilizată, viață a cîtorva noțiuni complexe, ce se lovesc în ciocniri eterne, nespus de previzibile. Felul acesta de „viață" se întoarce împotriva actorilor, care la începutul spectacolului lui erau probabil vii, simplificîndu-i, făcîndu-i translucizi, purificîndu-le comportamentul, abstractizîndu-i. Înfruntarea devine, peste dorințele probabile ale autorului, o

Scanned with OKEN Scanner

spunere a unor considerații despre psihologia iubirii, despre psihologia realizării individului pe plan social, despre o serie de nuanțe limitrofe, ale acestora. Trebuie notat însă că aceste considerații sînt expresia unor adevăruri eterne despre oameni, că individualizarea lor nu are loc pînă la nivelul declanșării unei receptări afective din partea cititorului. În felul acesta personajele nu sînt altceva decît polarizări la una sau alta dintre psihologiile pe care autorul a hotărît să le opună. Multe dintre scenele cărții seamănă într-adevăr, după cum precizează autorul în postfața sa, cu scene de psihodramă, scene de teatru spontan în care actorii își joacă propria lor dramă, autorul avînd rolul conducătorului în tripla calitate a acestuia, de regizor, terapeut și analist. Scopul este investigarea vieții preferențiale a grupului social mic. Noi vedem într-adevăr o serie de atracții și de respingeri, autorul face în așa fel încît să avem permanent în față și motivarea acestor atracții și respingeri. Dar, ce păcat !, metodele acestea de investigare modernă nu ajută prea mult literatura, nu reușesc de loc să o scoată din granițele unor conflicte absolut clasice ; personajele nu se decid să se lase pătrunse mai adînc de metodele acestea de investigație extrem de ingenioase.

Șirul sacrificiilor. Am arătat deja că autorul își sacrifică într-un anumit fel romanul în favoarea discuțiilor despre roman. Această metaforă a sacrificiului este foarte ilustrativă pentru întreg spiritul cărții. Putem vorbi, astfel, despre o serie de sacrificii succesive. Mai întîi ale personajelor în favoarea rețelelor de relații în care sînt prinse, apoi a acestor rețele, care ar fi putut deveni literare, în favoarea eșafodării lor într-un întreg, în fine sacrificarea acestui întreg, care ar fi putut deveni la rîndul lui literar, în favoarea discutării lui în raport cu ceea ce se știe îndeobște despre conținutul noțiunii de literatură. Sînt parcurse astfel consecutiv etapele care despart literatura de principiile ei teoretice. Și pentru

Scanned with OKEN Scanner

a rămîne în domeniul sintezelor metaforice, aş asemăna structura acestei cărţi cu o piramidă : la prima pagină aria este foarte întinsă, practic nelimitată, cu cît cititorul înaintează în lectură aria aceasta se micşorează, ca, în final, după o serie întreagă de etape, care seamănă foarte bine cu abstractizarea, să ajungem la un singur punct : noţiunea de literatură şi conţinutul ei actual.

Operă sau posibilitate a ei? Există o anumită magie a cuvîntului tipărit. Citind postfaţa explicativă a autorului nu putem scăpa cu totul de efectele ei, căpătăm tendinţa de a căuta din nou acoperirea literară a afirmaţiilor finale. Postfaţa exercită un fel de efect hipnotic (care este cel al criticii bune, în general), obligîndu-ne aproape să ne reconsiderăm opiniile defavorabile cu care am încheiat ultima pagină a romanului propriu-zis. În acest efect se desluşeşte o dată mai mult una dintre caracteristicile literaturii moderne, aceea de a trăi sub imperiul comentariilor sale scrise. Tăindu-şi cordonul ombilical care îl lega de obiectul său, comentariul literar tinde să devină o entitate autonomă, pulverizînd ideea de operă, aducînd-o într-o stare de echivalenţă cu aceea de posibilitate literară.

Scanned with OKEN Scanner

Omul social *

Întreaga literatură a lui Marin Preda s-ar putea, probabil, privi ca o repetată surprindere și analizare a modurilor în care oameni de cele mai diferite categorii se integrează social. Tribulațiile eroilor săi sînt, cel mai adesea, etape ale unor astfel de eforturi sau eșecuri integrative. Moromete — bătrînul nu reușește să „priceapă" ceea ce se petrece, timpurile îl excedează, tentativa lui de integrare eșuează ; Călin Surupăceanu se află pentru cîtva timp într-o situație similară, grupul social în care viețuiește repudiindu-i aproape cu violență ; personajele din *Risipitorii* trec prin crize asemănătoare. Explicarea naturii acestor conflicte depășește sfera moralei practice. Eroii lui Marin Preda nu încalcă legile morale. Călin Surupăceanu, de pildă, nu poate fi acuzat în nici un caz de imoralitate, el este aproape ireproșabil. Și totuși, societatea îl pedepsește. Într-o situație oarecum asemănătoare se găsește și doctorul Munteanu, ale cărui acte pot fi justificate destul de ușor din punct de vedere moral, sau Constanța, ce suferă foarte mult, deși sufletul îi este pur. Explicația acestor întîmplări ține în același timp de relațiile sociale ale unei anumite epoci, dar și de o structură psihologică aparte.

Marin Preda dă dovadă de o adevărată virtuozitate explorînd aceste realități supraindividuale, surprinzîndu-le în

* Marin Preda, *Risipitorii*, ed. a III-a, Editura pentru literatură, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

interacțiunea lor dialectică cu personalitățile indivizilor. Din punctul de vedere al acestei interacțiuni trebuie privite întîmplările prin care trec eroii din *Risipitorii :* Doctorul Munteanu face o tentativă de sinucidere, Constanța este atinsă de o ciudată maladie psihică ce concretizează o suferință afectivă ambiguă, Gabi Sterian este alungat de către iubita lui, tocmai într-un moment cînd s-ar fi așteptat mai puțin. Cauzalitatea acestor fapte este obscură în ordinea pur morală a lucrurilor. Constanța suferă nu atît datorită desfacerii intempestive a contractului matrimonial de către soțul ei, cît pentru că trece prin viață într-un mod prea afectiv. Conceptualul doctor Munteanu o rănește fără să sesizeze nici un moment aceasta ; între ei există, de altfel, în permanență, o relație de incompatibilitate. Rigoarea mecanică, lipsa lui de înțelegere a adevărului fundamental că evoluția unui om nu poate să-și dureze consecvența pe ignorarea afectivităților celor din jurul lui, o lovesc adînc. Greșeala Constanței se dovedește a fi neadoptarea acelei „prudențe afectuoase", pe care o recomandă la un moment dat unul dintre personaje și în absența căreia existența ei se dovedește extrem de vulnerabilă.

La rîndul lui, napoleonianul doctor Munteanu cade victimă consecvenței sale rigide. Încercarea lui de a se sinucide nu-și are vreo explicație conjuncturală. El nu încearcă să-și ia viața pentru că grupul social în cadrul căruia își exercită profesia de psihiatru dă anumite semne că îl repudiază, ci deoarece constată că sistemul său de viețuire socială este greșit. Încercarea de sinucidere a doctorului Munteanu este metafizică, după cum filosofică va fi și viața lui de după nefastul episod. Figura lui nu este nici pe departe aceea a unui simplu arivist, care este contracarat în acțiunile sale necinstite de către societate. Munteanu este (dacă luăm în considerare adagiul destul de sofistic ce glăsuiește că imoralitatea unui individ se transformă în moralitate dacă slujește scopuri uma-

Scanned with OKEN Scanner

niste) poate cel mai moral din toate personajele lui Marin Preda. El încearcă să vindece schizofrenia şi cheltuieşte în această direcţie o mare energie, dezvoltînd o deosebită putere de muncă, dovedind o pregătire profesională şi o inteligenţă deosebite. Ce poate fi mai moral, în adevăr, decît lupta tenace, care durează ani de zile, pentru atingerea unui astfel de scop ? Totuşi, într-o anumită porţiune a lui, angrenajul vieţii doctorului Munteanu se dovedeşte şubred, greşit. Greşeala constă în neluarea în seamă a adevărului că societăţile moderne sînt constituite pe baza unui anumit sacrificiu de personalitate făcut de fiecare dintre membrii lor. Acest adevăr spune că pentru a-ţi valorifica pe deplin personalitatea trebuie mai întîi s-o racordezi la o medie a epocii. Personalitatea lui Munteanu, excepţională în felul ei, dar demodată, învechită, acţionează ca un bumerang, întorcîndu-se împotriva ei însăşi. Inteligenţa deosebită a psihiatrului nu poate să pătrundă faptul că în acea perioadă istorică, anul 1952, efortul uman se îndreptă în primul rînd spre integrarea socială, spre o omogenizare a societăţii în vederea unor mari acte constructive. La un moment dat scriitorul notează, în legătură cu această stare de lucruri : „...întîrziind, din lipsă de experienţă sau perspicacitate, să adopte în luările sale de cuvînt acele formule curente de limbaj şi de gîndire menite să înlăture nuanţele şi exprimările prea originale, inoperante, dacă nu chiar dăunătoare, într-o perioadă în care gîndirea socială îşi căuta rapid un stil al ei nou, în stare să se impună, şi să fie asimilat de categorii largi de oameni, de la intelectuali subtili la muncitori cu calificare superioară sau ţărani".

Inginerul Gabi Sterian este şi el o ipoteză de neintegrare prin proliferare (în sens malign) a personalităţii. Cazul său este cel al soţului fals, al celui ce mimează una dintre importantele ipostaze ale omului social ajuns la maturitate. El este alungat în mod neaşteptat de către iubita lui, e pedepsit foarte aspru pentru că nu a ştiut să fie familist. De fapt,

Scanned with OKEN Scanner

greşelile pe care el le face sînt mărunte şi orice femeie nu extrem de intransigentă le-ar putea aprecia drept efecte secundare de certă preferinţă. Pedeapsa cade asupra lui însă parcă dintr-o instanţă superioară aceleia a conştiinţei femeii lui. Societatea însăşi o decide pe căile obscure ale structurii psihologice a epocii.

Ideea unui roman despre integrarea socială este ilustrată şi de cîteva personaje antipodice. Doctorul Sîrbu, astfel, este personajul rezonabil (şi *raisonneur* în acelaşi timp). El nu vrea să vindece schizofrenia, în schimb studiază un sindrom şi publică decent rezultatele într-o revistă de specialitate. El nu se însoară cu febrilitate de două ori într-un singur an, ca doctorul Munteanu, ci rămîne celibatar pînă după treizeci de ani, privind cu circumspecţie în jurul său şi recomandînd o „prudenţă afectuoasă" în relaţiile cu semenii. El nu ia de nevastă pe fata unui ministru adjunct, ci se însoară cu „o femeie cam micuţă şi urîţică, dar a cărei expresie era plină de viaţă şi de farmec". Doctorul Drăghici, practicianul bonom, este şi el o ipostază a înţelegerii structurii psihologice dominante o epocii, a integrării cu tact în ea şi, simultan, în direcţia eforturilor întregii societăţi.

Este interesantă compararea ediţiei de faţă cu precedentele. Ultima versiune, definitivă, se distinge printr-o extraordinară putere de pătrundere a relaţiilor indivizilor cu societatea, printr-o intuire exactă şi fascinantă a raporturilor dintre concret şi abstracţiune. În prima versiune a *Risipitorilor* desenul era mai tranşant : Constanţa era mai enigmatică şi mai seducătoare, doctorul Sîrbu mai simpatic şi mai convingător în cristalinitatea caracterului său, doctorul Munteanu mai malefic. Acum liniile sînt mai şterse. Aceste personaje — şi asemeni lor toate celelalte — sînt mai estompate. În schimb (şi aici notăm o notă de excepţională modernitate), în spatele lor simţim prezenţa vie a colectivităţii, cu relaţiile ei inextri-

Scanned with OKEN Scanner

cabile și totuși îndreptate cu decizie spre un sens anumit. Clasicitatea *Risipitorilor* ține, în felul acesta, nu de modul în care autorul a realizat o tipologie, a condus o serie de conflicte sau și-a construit ansamblul romanului, ci de modul magistral în care a surprins structura psihologică a unei epoci. De aici impresia netă de roman obiectiv, ce se insinuează la lectură, în ciuda preponderenței discursive și a considerațiilor analitice extrem de numeroase pe care autorul le face. Specificul unei epoci, impersonal și totuși cu ecouri în comportamentul fiecărui individ, naște această impresie.

Arătam că motivele evenimentelor prin care trec personajele nu se pot obține privind lucrurile numai din punctul de vedere al moralei. Această afirmație poate să pară tautologică, deoarece sensul moralei este tocmai recomandarea unei integrări sociale. Cartea lui Marin Preda se ocupă însă (și aici este nucleul său ce generează o neobișnuită fascinație) de acea porțiune necunoscută ce se păstrează întotdeauna între morală și complexitatea reală a vieții. Dincolo de preceptele morale ale viețuirii sociale se află ceva (predestinare, simț al epocii, întîmplare, geniu practic ?) pe care gîndirea tinde perpetuu să-l prindă în cuvinte. A trăi acest ceva înseamnă însă, probabil, a avea o fericire. *Risipitorii* se încheie într-un mod extraordinar, pasajul fiind antologic pentru puterea sa de a evoca respirația liniștită și implacabilă a timpului, ultim judecător : „Doctorul Munteanu nu renunță la ambițiile lui științifice, dar, declară el, își dăduse seama că a scula un bolnav din pat și a-l face să meargă, cum reușea admirabil doctorul Drăghici, sau a-l smulge morții, cum fusese el însuși smuls, face tot atît de mult cît toate tratatele, care nu sînt decît un *summum* al activității practice de totdeauna... Cîndva, pornind de aici, va scrie poate și el unul, care să dezvăluie în cele din urmă leacul împotriva schizofreniei. Trebuie învin-

Scanned with OKEN Scanner

să această maladie, nu ne putem nici împăca și nici resemna cu amenințarea ei." Seninătatea cu care diabolicul doctor Munteanu enunță aceste judecăți este semnul unei renunțări nespectaculoase la tinerețe, al unei opțiuni salutare pentru maturitate. Societatea are nevoie de oameni maturi, pare a fi reflecția adîncă a *Risipitorilor*.

Putința și neputința cuvintelor *

Ideea de literatură. Citind *Prins* îți este greu, de la un moment dat, să mai urmărești ideea de literatură, să fii atent, adică, la tehnica celui ce scrie, la felul în care el reușește să facă armonios întregul cărții sale. Tribulațiile inginerului ce a aflat că va muri curînd tind să iasă din sfera livrescului, se cer a fi privite cu un alt ochi decît cel al amatorului de literatură. Impresia aceasta vine poate din faptul că inginerul face eforturi imense în direcția unei „învățări" a morții ; el învață să moară într-o perioadă infinit mai scurtă decît oamenii ce nu știu cînd vor muri. Cuvîntul, reflecția devin o terapeutică ce iese din sfera artei, tinzînd spre aceea a existenței. Viața eroului trece, prin spasme indescriptibile, numai în sfera conștiinței. Drama lui este aceea a încercării de a rezolva o problemă complicată prin metode străine de natura ei, metodă neputincioasă și totuși capabilă, prin puterea stranie a cuvintelor, de a mișca lucrurile spre noi poziții și alcătuiri, de a naște o evoluție. Fugind spre moartea sa, inginerul se pierde în noianul cuvintelor neputincioase, dar, în același timp, se cîștigă, inexplicabil și fascinant.

Prevederea sfîrșitului. Într-o carte veche am citit despre un inițiat care era în stare să-i prevadă oricui data și ora

* Petru Popescu, *Prins*, Editura pentru literatură, 1969.

cînd va muri. Scena se petrecea într-o reuniune de bărbaţi. Un medium scrie, aflat în transă, cifrele ce indicau datele cînd cei de faţă urmau să moară. Unul, laş şi înţelept, arde pe loc plicul ; un altul se decide cu voce tare să depună însemnarea într-un loc sigur spre a fi citită numai după ce el va deceda ; un altul refuză să primească pronosticul şi magul distruge plicul respectiv. În fine, cel mai curajos dintre toţi, cel căruia destinul îi hărăzise pînă atunci numai succese şi bucurii, deschide plicul, rîzînd, nici măcar dispreţuitor, înfipt solid în forţa sa năprasnică de viaţă : data fatală era atunci, în ziua şi la ora la care se găseau ; mai erau numai cîteva minute, poate doar unul, pînă la împlinirea sorocului prezis. Şi omul moare chiar atunci, se prăbuşeşte horcăind la picioarele celorlalţi, după ce mai apucase să spună că se simte foarte bine şi să dea drumul ultimului său rîs de învingător. La autopsie se constată că era cardiac şi că moartea îi apăruse ca urmare a primei sale crize. Fusese o coincidenţă ? Sau o crimă efectuată cu mijloace psihologice ? Să se fi ucis pe sine acel om prin sugestie ? Dilema aceasta dă întîmplării un halo metafizic. Poate că n-ar fi murit dacă nu ar fi aflat cifrele fatale. Poate că a fost ucis de cuvintele ce îi anunţau moartea.

Aminteşte-ţi că vei muri ! Acestea sînt, se pare, primele cuvinte pe care călugării dintr-un anumit ordin le aud în fiecare dimineaţă ; cuvintele cu care ei sînt treziţi din somn. Ce semnificaţie să aibă ele oare ? Cartea lui Petru Popescu ne sugerează una : auzind acest adevăr de atîtea ori, monahii „îl uită", sau, altfel spus, reuşesc să treacă dincolo de el, să pătrundă în vidul aflat înapoia cuvintelor care îl formează ; ei învaţă să despoaie cuvîntul „moarte" de semnificaţiile lui. Inginerul din *Prins* întrebuinţează aceeaşi „metodă", treptele ei fiind însă infinit mai dramatice datorită scurtimii ansamblului lor.

Scanned with OKEN Scanner

Eros și Thanatos. Inginerul moare, iubind cu furia și disperarea sfîrșitului ; intensitatea ajunge din urmă și depășește durata. Îngerul morții devine îngerul iubirii : „Mor acum, cînd, obosit de plăcerea sfîșietoare pe care mi-o aprinde în trupul slab frumusețea ucigașă a acestei femei, simt mărunt, microscopic, într-un capăt, într-un sfîrșit al ființei mele, cum mă golesc de viitor, cum mă arunc afară pe mine însumi, cum pierd tot ce am mai de preț, și această pierdere mă bucură sălbatic, îmi dă într-o halucinație miezul tuturor timpurilor și locurilor, bărbaților și zidirilor, femeilor și ideilor. Cu gîndul oprit aștept să sfîrșesc, caut să mă sfîrșesc cît mai tare, cît mai definitiv, să nu mai rămînă din mine decît mănușa veche și goală a trupului, scorojită, plesnită, aruncată în gunoiul timpului, să mă bucur cît mai cuprinzător de întoarcerea mea pe dos, de jupuirea mea de tot ce mă ascunde, de găsirea adevărului meu și de părăsirea lui undeva, într-un colț al lumii, unde ne sileşte lipsa de putere ; cu speranța nebună că măcar o sămînță o să încolțească.“ Inginerul nu moare singur.

Putința și neputința cuvintelor. La început inginerul, acest om tînăr, viguros și inteligent, ce a aflat că va muri, încearcă să filozofeze, să înțeleagă, să-și biruie moartea atît de apropiată prin raționament. Se mărturisește pe larg celui mai bun prieten al său, detaliindu-și sentimentele, producînd, într-un fel, literatură, pătrunde într-un cerc de scriitori și le ascultă opiniile despre moarte, vizitează un preot și discută în contradictoriu cu el. Înțelegerea, etapele ei nu reușesc să anihileze, să egaleze faptul existențial în pragul căruia se află. Tentativele sale de refugiu total în conștiință nu sînt izbutite. Căutînd un raționament care să-l izbăvească de frică, inginerul alunecă parcă și mai adînc în derută : „M-aș liniști dacă aș înțelege, dacă aș descoperi rostul morții mele, dacă aș ști că sînt vinovat de ceva, că am fost prins, judecat,

condamnat și urmează execuția. Atunci aș ști să ispășesc [...]. Nici n-am avut timp să uit de calea dreaptă, cum se spune, să mă îmbăt de vreun preaplin, să-mi pierd măsura, să mă lăcomesc cît de cît, la orice-ar fi. Atunci, de ce ? Cui folosește moartea mea ? Lui Dumnezeu ? Oamenilor ? Mie însumi ? De ce să mor ? Ori lumea are un sens, și atunci am dreptul să-l cunosc, moartea înseamnă ceva, și atunci am dreptul, înainte de a nu mai fi, să văd prin masca ei..." Această ambiție are însă rezultate etern relative, și unul dintre interlocutorii săi îi dezvăluie acest fapt inginerului printr-o metaforă de o rară frumusețe : „Singur mă revolt uneori de netrebnicia cuvintelor în care se adăpostește adevărul. Dar adevărul fuge de noi, sare dintr-un cuvînt într-altul, ca să-și rătăcească urmăritorii, se odihnește o clipă într-o vorbă, ca o pasăre într-un copac, dar, cum se apropie larma vînătorilor, repede își ia zborul din nou."

Căutările disperate ale inginerului au totuși noblețea luptei, a mișcării : „De curînd, însă, acest sentiment s-a schimbat. Acum nu mă mai simt liber, ci prins. Prins din toate părțile și fără scăpare. Prins în viața mea, prins în moartea mea. Moartea e forma cea mai absolută a lipsei de libertate. E uimitor, dar luptînd împotriva morții mele îmi dau seama că lupt pentru libertate, lupt pentru libertate într-un mod destul de indirect și de original, totuși nu mai puțin autentic ! Tocmai eu, care n-am crezut niciodată serios în cuvintele astea, pe care le-am auzit și le-am citit de atîtea ori, în toate cărțile, filmele și jurnalele, în toate discursurile politice, dezbaterile și expunerile de atitudini !" Murind, inginerul devine, prin monologul său nesfîrșit, o conștiință.

Dezintegrarea cuvîntului „moarte". Există un pasaj în romanul lui Petru Popescu ce ar putea fi, eventual, considerat cheie a întregii cărți. Inginerul nimerește împreună cu prietenul său la o reuniune de adolescenți. Acolo cîntă un ghi-

Scanned with OKEN Scanner

tarist : „El cînta. Ghitara lui bătea ca o inimă cu sincope, accentele ei cădeau în cele mai neașteptate momente, și totuși muzica păstra un ritm de extraordinară precizie, un ritm imposibil. Ghitara lui metaliza noaptea. Făcea să foșnească hainele pe trupurile fetelor și băieților care ascultau. Făcea să vibreze neauzit sticlele și paharele, ochelarii negri, să tremure la gît medalioanele, să tresară din rădăcină părul pe capul ascultătorilor, mustața lor copilărească, barba lor rară și inegală. [...] El cînta. Toți ceilalți, doborîți, gîndeau în sinea lor : «Da, da, așa e, chiar așa cum cîntă el».“ Cartea lui Petre Popescu este o astfel de muzică. Așa e cum zice el, ne spunem, tîrziu în noapte, după ce am parcurs ultima filă, moartea s-a pulverizat undeva sus printre minunații nori.

Scanned with OKEN Scanner

Elevarea prin cuvînt *

Epistolele lui Mircea Ciobanu au drept temă elevarea prin cuvînt. Succesiv, autorul produce diferite exorcisme şi le practică, personalitatea eroului, autorul epistolelor, fiind despicată de o falie adîncă, dramatică, ce desparte cele două porţiuni complementare ale eului, pe care William James (în *Manual de psihologie*) le numea „le je" şi „le moi". Primul eu se supune practicilor eliberatoare, al doilea îl priveşte sceptic, îi comentează încercările. Una dintre epistole (a cincea) se ocupă chiar în mod special de această dedublare, analizînd întîmplarea cuiva, care, întorcîndu-se la sinele lui autentic, n-a respectat „legea după care spre a deveni tu însuţi trebuie mai întîi să pierzi vigoarea de a te manifesta ca atare".

În ansamblu, impresia este de discurs despre discurs, *Epistolele* adăugîndu-se unei serii româneşti recente, în care excelează *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter* de Matei Călinescu. Dacă Matei Călinescu reuşea să creeze un personaj de o unică fervoare intelectuală, Mircea Ciobanu încearcă să eşafodeze un fel de metodă-metaforă a depăşirii prin cuvînt a impasurilor existenţiale (sensurile principale ale acestei încercări sînt afirmarea necesităţii imperioase a ra-

* Mircea Ciobanu, *Epistole*, Editura pentru literatură, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

ționării, dar și încrederea în virtuțile purificatoare, mîntuitoare ale cuvîntului).

Epistolele, în totalitate privite, discurs pur, monolog nesfîrșit ce trimite parcă o dată cu ultima pagină la primele rînduri pentru o lectură reîncepută și continuată la nesfîrșit, nasc o atmosferă specifică, în care mișcarea logică este complicată și înconjurată cu un halo misterios de forța incantațională, suprarațională a cuvîntului.

Să urmărim cîteva dintre principiile-cheie ale „metodei" *Epistolelor*. Unul este nevoia imperioasă de interlocutori, de martori, concretizată, în primul rînd, prin adresarea scrisorilor către femeia iubită (alegerea acestui interlocutor este una dintre sursele tensiunii stranii, selenare, ce animă în permanență discursul) și, apoi, prin numeroase alte considerații și parabole intermediare. Întîmplarea domnului V. este semnificativă (*A treia epistolă, a nevoii de martori*). Acesta, anunțat că fiica sa este într-o stare foarte gravă, nu pleacă imediat spre ea, ci intră într-o bodegă unde se întreține cu un necunoscut, mărturisindu-i pericolul și anunțîndu-l că peste puțin timp se va duce acolo, „vorbind, adică transformînd pe nesimțite evenimentul în problemă". Cînd i se anunță că fiica sa este de fapt moartă, „cu singura rămășiță de apetit existențial, domnul V. se smulse cutremurat [...] și, din picioare, rosti o propozițiune [...] domnul V. era salvat cu desăvîrșire : vorbise..." Episodul acesta poartă însă în sine și germenii uneia dintre contradicțiile tulburătoare ale *Epistolelor* (descriind felul în care domnul V. folosește limbajul pentru a se proteja, recurgînd la „tipicurile ritualului tragic", ce cer ca durerea să fie vorbită, autorul nu-și poate stăpîni ironia ; discursul, pare a spune el subtextual, ne salvează, dar, în același timp, ne și ucide ; faptul amintește de *Martorii*, unde exista un elogiu al tăcerii). Un sens similar are și *A patra epistolă, despre ziua în care nu se mai naște nimeni*. Iov, cel lovit de dumnezeire pînă în adîncul existenței

Scanned with OKEN Scanner

sale, cel care nu mai are nimic afară de trupul său pustiit de răni fără de leac, acest aproape dispărut din ordinea materială a lumii, cugetă, vorbește și descoperă astfel libertatea. În *A treisprezecea epistolă, despre măsura cîtorva lucruri*, eroul rătăcește înnebunit pe străzile orașului, ceasuri în șir, ispășind o damnațiune a tăcerii. El este „salvat" de la chinul tăcerii în felul următor: „M-am așezat cu gura încleștată, și-abia făcîndu-mă înțeles, am cerut mîncare și vin. Cînd foamea mi se potoli, am primit ca pe o explozie asurzitoare vuietul vocilor și-al rîsetelor și-al paharelor atinse, pînă atunci neauzit. Simțurile mi se treziră unul după altul, în lanț." Și aici cuvîntul este învestit cu funcții vitale. O dramă cumplită, aceea a dansatorului pe frînghie, Ioan, are loc în tăcere și s-ar zice, deși nu există nici o precizare în acest sens, că o singură vorbă, venită indiferent de unde, l-ar fi mîntuit pe nefericitul artist alunecat în nebunie, sortit să mimeze jalnic în chip de claun, ceea ce altădată, în vremurile sale de glorie, executa în adevăr (să numim această *A douăsprezecea epistolă, despre cădere*, o parabolă a lipsei de eficacitate a mimării: caricarea realului, mimarea acțiunii nu duc decît la disoluție și întuneric, discursul are însă o putere magică de înlocuire).

Scanned with OKEN Scanner

Un cîntec fără cuvinte *

Nuvela aceasta întinsă a lui D. R. Popescu ar putea fi redusă la o schiță densă de cîteva pagini, care, la rîndul ei, ar putea fi povestită în cîteva fraze : o tînără învățătoare dintr-un sat de la Dunăre îngroapă cadavrul unui sîrb, încălcînd interdicția stabilită de ucigașii fasciști ; ea este ucisă apoi de către unul dintre aceștia.

După cum se vede, faptele sînt foarte puține. La ele s-ar mai putea adăuga cîteva episoade de factură anecdotică, ca, de exemplu, cel legat de întîmplările ciudate ale cîrciumarului Stoicovici și de moartea acestuia, nu mai puțin ciudată (în ele redescoperim o înclinație spre neobișnuit, copios cultivată și în unele dintre scrierile mai vechi ale autorului). Figura Anastasiei, de o mare puritate, domină nuvela, constituindu-se într-un simbol umanist generos. Ea este o însetată de adevăr și de dreptate, și simbolizează, într-un alt sens, înțelepciunea acumulată milenar de oamenii acestor locuri. Considerații de felul acesteia s-ar mai putea face foarte multe despre Anastasia — una dintre aparițiile cele mai mișcătoare și dramatice ale prozei noastre din ultima vreme. Există însă un al doilea farmec al nuvelei, care începe dincolo de întîmplările inteligibile și convertibile în noțiuni, dincolo de mesajul faptelor și al înlănțuirii lor.

* D. R. Popescu, *Duios Anastasia trecea*, Editura tineretului, 1967.

O stranie muzică lexicală se degajă la parcurgerea nuvelei şi aceasta începînd cu titlul, căruia, nu fără îndreptăţire, un comentator i-a dedicat un întreg articol interpretativ. Mesajul al doilea este purtat de această muzică ; el nu mai poate fi transformat în noţiuni, el este distrus de orice încercare de a-l analiza mai amănunţit.

Acest farmec secund ar putea fi definit ca lirism sau ca atmosferă lirică, dar termenii sînt uzaţi din punct de vedere critic. Proza aceasta nu poate fi abordată în mod satisfăcător pe căile criticii de poezie. Insuficientă ar fi şi interpretarea ce ar decurge dintr-o repetată pendulare între categoriile de epic şi de liric. Termenii aceştia critici nu mai pot exprima prea mult, şi speculaţiile asupra gradului îmbinării epicului şi liricului tind în multe interpretări să devină tot mai sterile.

Desigur, *Duios Anastasia trecea* poate fi abordată foarte bine pe căile pe care le-am menţionat mai sus. Astfel, despre personaje se pot face caracterizări judicioase, după cum am sugerat deja, în legătură cu figura Anastasiei. Apoi, în altă ordine interpretativă, se pot face glose pe marginea poeziei evidente pe care acest personaj o are. Dar terminologia criticii poeziei este săracă. Cantitatea masivă de proză apărută în ultimele decenii şi clădită pe situaţii şi personaje ambigue, pe o întretăiere perpetuă de planuri între realitate şi vis, a adus o mare parte din terminologia critică în pragul clişeului. Este adevărat că în nuvela lui D. R. Popescu există o permanentă osmoză între real şi oniric, este incontestabil că există simboluri îndrăzneţe, ce pot fi privite şi înţelese în mod separat, nu este mai puţin adevărat că autorul întrebuinţează monologul interior. Toate acestea sînt judecăţi perfect posibile şi ele pot fi făcute într-un mod ce poate deveni pasionant, în legătură cu scrierile din trecut ale autorului. Dar idei de felul celor notate pînă acum de noi în aceste însemnări au mai fost scrise încă în legătură cu sute

Scanned with OKEN Scanner

de cărți moderne de proză. Rezidă în această repetare a terminologiei una dintre laturile dramatice ale dezvoltării criticii literare. Această contradicție dintre sfera limitată a noțiunilor improvizate și noutatea ilimitată a literaturii ce se ia în considerare trebuie totuși depășită de către critică. Din acest motiv nu insistăm asupra interpretărilor „tradiționale" ale prozei de felul nuvelei lui D. R. Popescu. Mult mai interesantă ni se pare însă o abordare a nuvelei pe planul structurii sale muzicale.

Gîndurile și vorbele Anastasiei, ce formează o mare parte a nuvelei, au, pe deasupra ideilor pe care le conțin, o muzică indicibilă, murmurată, ce ține, nu arareori, de confuzie. Anastasia gîndește confuz, are halucinații, trece brusc de la o extremă afectivă la alta. Din acest flux fără sfîrșit al gîndurilor și cuvintelor ei se ridică însă o melodie suavă, și emoțiile obscure ce le simțim la ascultarea ei sînt emoțiile marii muzici. Este foarte dificil de ales un citat pentru a ilustra factura acestei melodii, deoarece gîndurile Anastasiei trebuie parcurse în totalitatea lor pentru a fi relevante. Totuși, un pasaj ca acesta este deosebit de grăitor: „Dar bine c-ai venit, n-am să te pun să faci nimic, am să sap eu groapa pentru cruce, și groapa pentru prunul ăsta tînăr, tu doar să stai lîngă mine, să te văd, să-mi dau cu pumnii în cap de măgăriță ce-am fost. Cînd veneai noaptea, știu acum că din dragoste veneai, tu m-ai iubit mai mult, eu te-am urît într-o vreme ca o măgăriță, n-aveam ochi să te văd, credeam că noaptea veneai la mine nu din dragoste, de frică, să te primesc și să uiți frica asta, credeam că n-ai somn noaptea fiindcă nu știai cum să scapi de ce știai tu că e adevărat în tine, în ce făcuseși, în ce se întîmpla în lume, în lumea de unde tu fugiseși ca să scapi cu pielea neatinsă, credeam că mereu erai într-o goană, toată noaptea, să scapi de adevărul ce ți-l spusesem eu și mai ales de cel pe care-l făcusem și tu-l știai mai bine decît mine, și eu

nu ţi-l spusesem tot, că eşti o scîrbă, din scîrbă faţă de tine, că te consideram, măgăriţa de mine, un măgar putrezit de viu, plin de viermi pe dinăuntru, numai cu pielea întreagă încă, un măgar pătruns de putoarea asta putredă în toate gîndurile, în tot sufletul, un măgar care o să semeni într-o zi exact cu halterofilul sau cu alţii, cu pielea grasă şi sănătoasă, dar plin de mucigai pe dinăuntru şi chiar mi se păruse, zău, să nu rîzi, că începusei să puţi a mortăciune." Două din motivele de bază ale acestei melodii se simt destul de distinct şi în fragmentul acesta. Este vorba despre inocenţa extraordinară a Anastasiei, pe de o parte, şi despre intransigenţa ei, care nu admite nici cel mai mic compromis, pe de alta. Din îmbinarea lor rezultă o parte din fascinaţia figurii ei. Dar, după cum spuneam şi mai sus, este deosebit de dificil să încerci o analiză a acestei muzici suave. Foarte multe interpretări sînt posibile. Şi poate nu este departe vremea cînd comentatorii literaturii vor avea posibilitatea de a transcrie cărţile de felul acesteia în limbaj muzical. În cazul Anastasiei ar trebui compus un suav cîntec fără cuvinte.

Alături de aspectul muzical, care ni s-a părut cel mai demn de luat în considerare, există în *Duios Anastasia trecea* un altul, ce ar putea fi denumit bandă cromatică. Incantaţiei la care ne-am referit pînă acum i se adaugă, uneori, un insert cromatic-imagistic de o mare plasticitate. Rolul lui este de a tempera caracterul abstract al muzicii lexicale. Este un contrapunct realizat cu mijloace de sugestie vizuală: „Anastasia visă cum coboară, lin, printr-un cîmp cu miros de pelin. Afară, dincolo de ferestre curgea tulbure Dunărea, tremurînd. Noaptea apele ei erau negre, Dunărea nu se cunoştea de maluri, era ca o punte, astupa cu negru locurile dintre malurile ei, care nu se vedeau. Privi pe fereastră şi nu deosebi apa de uscat. Anastasia îşi aminti seara cînd trecuseră de la sîrbi încoace o sută de inşi, cu o sută de

cai, ținîndu-se de cozile cailor. Se vedeau capetele cailor, coamele lor ude. Și la doi metri, aproape de botul cailor, de coama lor, în urmă, un cap de om. Un cap de cal, un cap de om. Se liniștise apa. Grănicerii români, cei doi. îi văzuseră. Dar nu-i văzuseră. Ea îi privise cum ies din apă, goi, caii și oamenii pe întuneric, și cum se pierd în pădure într-un vis. Ducînd în spate ce duceau. Cei doi grăniceri români parcă-i pîndeau, și parcă nu ei îi pîndeau. Se strecuraseră caii pe mal, coamele se zbîrliseră parcă."

Ne referem, la începutul acestor însemnări, la o dublă interpretare posibilă a nuvelei lui D. R. Popescu. Prima ar putea fi numită figurativă. Ea s-ar referi, după cum am sugerat în cîteva fraze, la felul în care această proză îndeplinește calitățile unei proze moderne, și pe de altă parte, la felul în care personajele, în speță Anastasia, poartă mesajul umanist al scriitorului. A doua interpretare ține de caracterul nefigurativ al nuvelei, de muzica abstractă pe care o degajă cuvintele. Acest farmec secundar poate fi asemănat cu un spectacol audio-vizual, care delectează pe spectator prin mijloace muzicale și cromatice.

Scanned with OKEN Scanner

Interiorul literaturii *

Logica eseului (I) Cartea lui Nicolae Balotă se deschide printr-o *Pledoarie pentru autonomia eseului,* ce constituie un prim element sistematic al unei culegeri de eseuri nesistematice. Căci *Euphorion* este departe de a fi o culegere de opinii ortodoxe în genul lor, iar inițiala pledoarie pentru autonomia eseului este contrazisă la tot pasul. Totuși, în sens larg, *Euphorion* „pledează", într-adevăr, pentru o autonomie. „Pledoaria" începe însă atunci cînd argumentele au fost epuizate, cînd după parcurgerea întregului volum se simte cum, peste toate încercările de predicativitate, apare irezistibila realitate a lui „despre". Există în acest aspect una dintre laturile demersurilor critice și estetice ale autorului. Eseurile acestea doresc (și abundența accentuărilor etimologice este una dintre dovezi) să pătrundă dincolo de spațiul intermediar al lui „despre", eforturi sistematizatoare sînt consumate în direcția propunerii unor structuri esențiale ale literaturii (mai ales ale poeziei) moderne. Rezultate nu există însă și nici nu sînt căutate. Sînt numai dorite. Logica eseului apare, astfel, ca o logică ce folosește din silogisme numai premisele. În finalul eseului pe care îl pomeneam, autorul reține cîteva din notele acestei metode întoarsă asupra ei însăși : „Eseistul e moralist înainte de a fi filolog, dar pasiunea

* N. Balotă, *Euphorion,* Editura pentru literatură, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

sa pentru cuvinte îl împinge să caute termenii adecvaţi înainte de a propune o atitudine etică, o formulă estetică. De aici necesitatea acribiei, a justei definiri a termenilor. De aici, în sfîrşit, tendinţa eseului de a se defini de fiecare dată cînd se face. De a se defini pe sine, şi de a depune astfel mărturie despre autonomia sa." Încercările autorului de a ieşi din această condiţie teoretizată, conştientă, ţin de o dorinţă ce nu poate fi înfrînată : aceea de a rosti. Eseurile din *Euphorion*, însă, se rostesc numai (în cele mai multe cazuri), numindu-şi infinitele posibilităţi de pătrundere în universul literaturii. Un mecanism complicat de ceasornic este pornit pentru noi şi e analizat în toată complexitatea lui minuţioasă. Acest mecanism nu are însă cadran şi limbi. Rotiţele lui se învîrtesc, rubinele îi sclipesc, gratuitatea mişcării lui are efecte hipnotice : „Orice aş spune despre Thomas Mann nu e tot adevărul despre Thomas Mann, după cum întreg jurnalul meu nu înseamnă încă adevărul asupra mea. Dar ce este adevărul ? Adevărul asupra unui om e adevărul acelui om, e omul ca adevăr, şi el nu poate fi surprins decît ca om în faţa Adevărului."

De logica eseului — insistăm asupra acestei sintagme, deoarece, după cum arătam, Nicolae Balotă se dovedeşte un spirit ordonator, ce abordează o realitate neordonabilă — ţine şi preocuparea exclusivă pentru opere socotite fundamentale. Eseul apare ca o renunţare la cunoaşterea totalităţii literaturii. Este semnificativ faptul că, asemeni altor comentatori moderni ai literaturii, autorului îi sînt suficiente numai cîteva capodopere ale trecutului şi ale prezentului. Din poezia universală sînt aleşi destul de puţini creatori, apreciaţi ca exemplari pentru poetizarea actului poetic, pentru aspiraţia spre absolut (înţeles, de obicei, ca model mitic), sau pentru ilustrarea ideii de refacere perpetuă a universului liric, ca transformare a eschatologiei în cosmogonie. Poezia noastră contemporană este atinsă de comentarii prin doar cîţiva

Scanned with OKEN Scanner

autori. Eseul își arată în felul acesta o nouă fațetă a renunțării la punctul de plecare. Cercul se închide (asemeni unei părți a poeziei moderne, ce se concentrează asupra ei înseși) și mișcările din interiorul lui încep să frizeze o stranie știință combinatorie. Eseistul face abstracție de o enormă parte a literaturii. Această alegere vădește mîndria intransmisibilă a inițiatului.

Faptele sînt similare și în domeniul comentariilor ce depășesc sfera poeziei. Foarte puțini sînt cei aleși : Joyce, Mann, Kafka, Proust, Beckett, „noii romancieri" francezi (firește, referirile la literatura universală a tuturor timpurilor sînt extrem de bogate ; osatura speculativă a cărții este însă structurată de operele cîtorva dintre marii creatori moderni).

Multe dintre interpretările pe care eseistul le propune literaturii acestor autori considerați fundamentali, exemplari pentru arta modernă, amintesc alte exegeze. Și aceasta nu pentru că profunzimile metafizice pe care le avem în față ar fi lipsite de originalitate. Dimpotrivă, în repetate rînduri considerațiile (augmentate cu infinite precizări ce țin de nobila ramură a lingvisticii numită etimologie) reținn. Dar despre autorii preferați de către eseist s-au scris deja multe tomuri, care, în mod curios, aduc idei deosebite doar ca nuanță. Nicolae Balotă se înscrie, astfel, în rîndurile acestei societăți de patrologie literară. Peste această butadă, însă, *Euphorion* merită să fie comentată.

Critica hermeneutică. Ideea unei critici literare hermeneutice este una dintre acelea la care eseistul ține foarte mult : „Critica este o artă a acordurilor posibile, o artă care mijlocește, tălmăcește, într-un cuvînt, o hermeneutică. Prin hermeneutică înțeleg, înainte de toate, arta interpretării. De altfel, etimonul elin al cuvîntului ne oferă acest sens : Platon în *Politikos* folosea epitetul «hermeneutiké», pentru a desemna o tehnică interpretativă. [...] În perspectiva hermene-

Scanned with OKEN Scanner

utică, a interpreta o operă nu înseamnă a o explica în modurile în care ea ne apare, ci a face ca opera să devină ceea ce este." Ceea ce reţinem mai ales din consideraţiile autorului asupra condiţiei criticii literare nu sînt însă atît judecăţile de tipul celei citate mai sus (şi care, de altfel, abstracţie făcînd de nuanţa platonică, nu este în esenţă diferită de ideea lui Mihai Ralea, de pildă, ce considera criticul un creator de puncte de vedere, un amplificator-creator al operei ; infinitul de virtualităţi poate fi considerat, în ceea ce priveşte literatura, echivalent cu un infinit de posibilităţi ulterioare, diferenţa, de fapt formală, consistînd numai în posibilitatea speculativă a opunerii autonomie-eteronomie), cît importanţa excepţională acordată activităţii de critică, activitate ce apare învestită cu prerogative supreme, avînd o răspundere deosebită : „Condiţia criticului îi impune să fie, deopotrivă, un contemplativ şi un activ. El nu este doar un om de cabinet, ci o persoană care iese în piaţa publică. Cuvîntul său e actul său — greu de toate urmările, de toate riscurile, de întreaga răspundere a oricărui act uman. Cuvînt de judecător şi — aş spune — de sacerdot. Cuvînt care condamnă ori consacră", sau : „Numai în acest sens, revelînd valorile încorporate, criticul — operînd ca un judecător care descoperă, discerne şi cîntăreşte — justifică o operă. Această justificare nu înseamnă, aşadar, inventarea realităţii ei (G. Picon), ci descoperirea valorilor ei. Operaţie delicată şi plină de răspundere." Răspunderea criticului este, după cum se vede, de natură justiţiară. Admiraţia lui Nicolae Balotă pentru activitatea critică a lui Maiorescu e explicabilă şi aduce o nouă dovadă a unui spirit doritor de ordine. Se iveşte cu aceste declaraţii de principiu una dintre contradicţiile volumului : doritor de ordine şi de „justiţie", criticul alege totuşi căile cele mai umblate, recurgînd (pentru a rămîne în termenii acestei metafore juridice) la noi şi la noi recursuri, ezitînd să abordeze spaţii mai largi, ce aşteaptă justificările-sentinţe. O nouă contradicţie

(ce întreține însă, ca și altele, tensiunea și interesul lecturii) este cea care se ivește între principiul caracterului necesar al criticii și tratarea eseistică, tratare manifestînd în permanență o tendință de ridicare în spații de gratuitate și autonomie.

Condiția poeziei și a poetului modern. Abordarea poeziei moderne are loc în eseurile lui N. Balotă pe căile unei critici ce tinde să devină antropologică. Ideile de mare generalitate despre realitatea acestei poezii au două aspecte, oarecum contradictorii. Primul constă în referirile de natură strict estetică.

Eseistul subliniază cîteva note dominante ale liricii moderne: propensiunea cosmogonică, manifestată adeseori prin regresiunea la origini mitice simțite ca model uman și prin tendința de „resacralizare a lumii", ca redobîndire a perfecțiunii inițiale („Poetul a ajuns la înțelegerea, arhaic tradițională, a faptului că lumea trebuie neîncetat recreată. O renovatio prin revenirea la sursă. O reînnoire prin evocarea originalului. Scurgerea timpului, îndepărtarea de începuturi înseamnă, în lumea mitului ca și în aceea a poeziei noi, pierderea perfecțiunii originare, degenerarea prin regresiunea cosmosului la starea amorfă, haotică, stare din care e posibilă o nouă geneză. «Haosul» lui Rimbaud, ca și «Necreatul» lui Blaga sînt puncte de plecare ale unor noi cosmogonii poetice"), încrederea nemărginită în realitatea activă a limbajului („Funcția ultimă a limbajului e de a instaura și a destrăma universul. Ca interogație, lirica poate să suspende lumea în gol, să-i tulbure îndătinatele așezări, dar, de asemenea, să-i afle temeiuri, să o întemeieze în ordinea sa esențială", sau: „Dar poezia este o realitate mai reală decît realul. Ceea ce oferă ea nu este o realitate a esențelor intrinseci ?"), caracterul esențial absolut al poeziei („Lumea în sine" a poeziei, despre care vorbea Novalis, nu e un mesaj al poeziei, nici o retorică poetică, o semnificație a limbajului liric. Ea este acel

Scanned with OKEN Scanner

univers vibratoriu [...] pe care încorporîndu-l poezia ni se relevează ca esenţă permanentă a existenţei".) Sînt generalizări ce depăşesc, de cele mai multe ori, orice posibilitate de retroversiune analitică, generalizări discutabile tocmai din punctul de vedere al autorului, cel estetic. Al doilea aspect, de care pomeneam mai sus, se face însă simţit, cu rezultate excepţionale, în tendinţa eseistului de a promova un punct de vedere antropologic. Punctele sale de vedere depăşesc sfera esteticului (înţeleasă în sens strict) şi se înscriu în sfera superioară a unor încercări de filosofie a culturii, ce vizează însăşi condiţia umană a modernului. Poezia este privită ca taumaturgie nu numai în sine, ci şi ca metaforă a posibilităţilor infinite ale omului. Apare aici o salvare salutară a comentariului din imperiul închis al esteticului. Sincronismul cercetării se deschide.

Într-un sens similar credem că trebuie interpretate şi meditaţiile autorului asupra condiţiei poetului modern. Partenogeneza poetică, care este discutată în legătură cu Claudel sau Dante, de exemplu, trebuie înţeleasă şi ca metaforă a forţei creative a umanităţii. Ideea apare, de altfel, şi explicit: „Poetica lui Dante concepe poemul în acelaşi timp ca o cosmogonie şi ca o antropogonie. Cu adevărat, arta pentru Dante îşi dobîndeşte sensul dînd semnificaţii existenţei omului. Poezia este o valorificare poetic-rituală a întregii vieţi umane. Nimic din ce i-a revenit omului într-o ordine supraumană nu îi este poetului străin. [...] De altfel, umanismul său cuprinde o recunoaştere şi o valorizare integrală a omului, o recunoaştere a valorii vieţii sociale, a perfectibilităţii posibile a intelectului ca şi a naturii umane în genere..."

Logica eseului (II) Am pomenit deja despre pasiunea etimologică a autorului. Este una dintre dovezile respectului faţă de cuvinte. Adagiul pascalian (al folosirii noţiunilor numai cînd definiţia lor exactă este cunoscută) este urmat

Scanned with OKEN Scanner

de către eseist cu o fervoare ce uneori poate să pară pretenţioasă. O serie de expresii latine şi germane sînt întrebuinţate ; discursul se doreşte cît mai plin de claritate. Apare o voluptate a discursului. În definitiv, pare a considera autorul, nu este atît de importantă finalitatea demonstrativă sau justificativă, cît claritatea etapelor ei intermediare. Logica eseului este în primul rînd o logică întoarsă asupra ei înseşi. Criticul pare preocupat în principal de expresia demersurilor sale şi abia apoi de semnificaţiile lor. Eseul intitulat : „Antinomiile romanului contemporan" ni s-a părut exemplar pentru structura ideatică a cărţii lui Nicolae Balotă. De altfel, în nici o altă ocazie autorul nu înaintează atît de ferm, atît de dezinvolt, ca în discursul acesta despre antinomiile romanului modern. „Real şi non-real, prezentare-reprezentare, conştiinţă şi realitate, epic şi non-epic, identitatea şi non-identitatea realului şi a raţionalului, patos şi apatie, evocare şi invocare" sînt cîteva polarităţi cărora autorul le defineşte termenii cu o adevărată virtuozitate. Discursul se naşte, astfel, asemenea unei descărcări electrice persistente, din diferenţa de tensiune dintre două sfere. Cîteva alte eseuri sugerează chiar din titlu această stare de fapt : *Ordinea şi dezordinea cuvîntului*, *Tradiţie şi originalitate*, *Expresie şi non-expresie*.

Etic şi estetic. Pledoaria pentru autonomia eseului este implicată, peste latura ei explicită, în miezul convingerilor filosofice pe care autorul le are despre literatură. Eseul pare a fi una dintre semnificaţiile adînci ale lui *Euphorion*, apare aidoma Minervei din capul lui Zeus, gata înarmat, perfect viabil, autonom. Dar, şi aici ni se pare a se găsi unul dintre straturile adînci ale cărţii, eseul este un model de literatură întocmai cum mitul (ca literatură) este un model existenţial. Eseul (care consideră literatura drept realitate) se află tocmai în fracţiunea de secundă ce precede intrarea sa în realita-

Scanned with OKEN Scanner

tea literaturii. Discutîndu-se pe sine, el discută literatura (redusă, după cum am încercat să arătăm, la o structură arbitrar-categorială). Apare în această cantonare (admisă ca premisă) în zonele esteticului un impas fundamental : eseistul nu reuşeşte întotdeauna să aibă în vedere concomitent absolutatea şi relativitatea autonomiei esteticului. Conştiinţa acestui impas există însă în *Euphorion* şi autorul încearcă să-l depăşească. Una dintre căile acestor încercări (calea teoretică), la care ne-am referit deja în treacăt, constă în enunţarea necesităţii multiplicării punctelor de vedere ale considerării literaturii : „Pentru a releva structurile esenţiale ale literaturii contemporane, critica literară trebuie să găsească şi alte puncte de vedere, alte sisteme axiologice de apropiere a fenomenului artistic, decît cel strict estetic. Desigur, nu e vorba să subordonăm esteticul altor valori, ci să lărgim esteticul angajîndu-l într-un sistem valoric mai amplu şi mai suplu, mai adecvat sesizării fenomenului literar contemporan." Afirmaţii de felul acesteia sînt emendate însă adesea de referiri la o estetică a „valorilor în sine, absolute".

Dacă din punct de vedere teoretic autorul nu ni se pare a fi deosebit de convingător în avansarea convingerilor sale privitoare la autonomia esteticului, intervenţiile principiale (de tipul celei citate mai sus în legătură cu necesitatea lărgirii viziunii estetice în apropierea fenomenului artistic) rămînînd mai mult o contrapondere speculativ-simetrică, cîteva dintre eseuri (*Cazul Céline, Destinul lui Malraux, Paul Claudel* sau *Poezia ca Fiinţă, Saint-John Perse şi Marea, Thomas Mann, un ales?*) se situează, cu sau fără voia autorului, în zona largă a unei critici antropologice. Există în aceste eseuri referiri de etică a creaţiei artistice. Dacă autorul, după cît se pare, înţelege să părăsească sfera esteticului numai în aceste cazuri, cînd discută mai mult destinele moderne ale creatorului-element uman (pasibil deci de a fi înscris în morală), semnificaţia acestor consideraţii pătrunse de ideea perfecti-

Scanned with OKEN Scanner

bilităţii umane se extinde asupra întregii cărţi, oferind una dintre cheile de depăşire a contradicţiei absolut-relativ a esteticului. În legătură cu creaţia lui Céline se arată : „Cuvîntul nu este dat omului — pare să spună scriitorul — pentru ca jucîndu-se cu el să se consoleze, ci pentru ca operînd cu el să se mîntuiască". Dincolo de terminologie, o metaforă cu substrat etic este prezentă.

Absolut şi efemer. Arătam că eseistul ia în considerare numai capodoperele, dînd prin această opţiune o primă formă convingerilor sale cu privire la caracterul absolut al operei de artă. Există în această alegere un orgoliu specific unei părţi importante a criticii actuale (mai ales celei eseistice). Abordînd valori absolute, comentariul (eseul) tinde să se situeze de asemenea în absolut. Această propensiune implică însă sacrificarea unei părţi uriaşe a literaturii. Refuzînd să discute efemeride (de o zi sau de un secol), critica se situează însă într-un Olimp abstract, pierzînd, de fapt, contactul cu realitatea concretă a literaturii. Sacrificînd latura concret-efemeră a literaturii, criticul refuză să se sacrifice pe sine. El tinde să ajungă pe această cale la o ipostază exprimată într-un vers al lui Al. Philippide : „rămîn un exilat în absolut".

Interiorul literaturii. O imagine finală ni se impune în legătură cu cartea de eseuri a lui Nicolae Balotă. Ea ne înfăţişează literatura ca o sferă închisă în perfecţiunea ei, lipsită de gravitaţie. Pe pereţii ei interiori, grav, sacerdotal, preot al Cuvîntului, criticul peripatetizează la infinit. Uneori sfera se deschide, umanizator.

Scanned with OKEN Scanner

Eseuri

Scanned with OKEN Scanner

Hölderlin, poetul exemplar

În secolul nostru poezia lui Hölderlin a păşit triumfal către o popularitate din ce în ce mai mare. Faptul acesta are explicaţii diferite. Prima dintre aceste explicaţii poate fi considerată însă valoarea de contrast a liricii marelui poet şvab. Într-un secol al experimentelor poetice, experimente adeseori nesăbuite, exasperate, suavitatea şi puritatea cristalină a versurilor hölderliniene, persistenţa lor în a cînta starea de poezie prin mijloace simple, „monotonia" acestei poezii sînt tot atîtea motive contrastante. Lirica lui Hölderlin a devenit astfel o echivalenţă a înseşi esenţei poeziei, o supremă metaforă a ideii de poezie modernă. Necunoscut aproape în timpul vieţii, ignorat apoi decenii de-a rîndul, Hölderlin tinde spre postura sublimă de etalon liric. Acum cînd s-au împlinit 125 de ani de la moartea poetului, cîteva sumare însemnări, în care vom include şi datele biografice esenţiale, încearcă să sugereze o serie de linii ale unei tulburătoare modernităţi.

S-a născut la 20 martie 1770 într-un orăşel din Württemberg şi este destinat de către mama sa unei cariere ecleziastice. Urmează, aşadar, seminarul şi apoi teologia, fără entuziasm, pasionîndu-se doar pentru studiul elinei. Refuzînd să profeseze ca preot, este recomandat de către Schiller, care îi publică şi o serie de poeme, unei familii, ca preceptor. Această profesie va fi singura pe care o va accepta. Dorul de independenţă îl macină. În 1795, după un an şi ceva de la intrarea lui ca

Scanned with OKEN Scanner

preceptor, se întoarce acasă. Apoi pleacă din nou în Frankfurt pe Main, în Elveţia, la Bordeaux. În Frankfurt intervine marea dragoste a vieţii lui, care va răsuna în multe dintre versurile sale : Susette Gontard, soţia negustorului de către care fusese angajat ca preceptor. Legătura pură dintre poet şi sensibila Susette Gontard este curmată cu brutalitate de către soţ şi numele Diotimei îl va urmări ca un simbol de suavitate şi frumuseţe pe Hölderlin. Melancolia care se făcuse simţită în comportarea lui se accentuează şi în iunie 1802 soseşte acasă din Bordeaux, probabil pe jos, într-o stare de mizerie cumplită, cu echilibrul zdruncinat pentru totdeauna. Alienarea poetului este blîndă, calmă, şi-l însoţeşte pînă la moarte, care survine în 7 iunie 1843.

Poezia lui Hölderlin este deosebit de refractară comentariilor. Farmecul ei este impalpabil, filologia este neputincioasă în faţa lui. Într-un comentariu mai vechi, Alexandru Philippide arată, în legătură cu acest aspect : „Poezia lui Hölderlin este aproape cu totul lipsită de imagini, de comparaţii, de metafore. [...] Este o poezie de invocaţii şi de mărturisiri. Emoţia adîncă este exprimată direct, cu un accent de inimitabilă sinceritate. Taina, aici, este vigoarea şi adîncimea ameţitoare a tonului.“ Metafora aceasta a tonului apare puţin modificată la un alt comentator a lui Hölderlin, la Stefan Zweig, într-un exaltat eseu : „... înzestrarea poetică a lui Hölderlin apare cît se poate de săracă [...]. Materialul său era neîndestulător. Dicţiunea sa era totul.“ Limbajul poetului era într-adevăr sărac şi o preferinţă marcată pentru anumite cuvinte este vizibilă, muzica versurilor are mai mult forma temei cu variaţiuni. Întregul vibrează însă extraordinar. Este o cantilenă simplă, monotonă, care emoţionează însă adînc pe căile ancestrale şi obscure ale percepţiei animiste. Lucrurile capătă o viaţă tulburătoare, ecourile acestei vieţi sînt infinite, sensurile lor fără număr. Fluenţa melodică se nutreşte din această gravitate cu care este privită lumea şi atinge

Scanned with OKEN Scanner

perfecţiunea. Poemele lui Hölderlin în simplitatea lor de necrezut sînt numai tensiune, numai elan către exprimarea cît mai perfectă a stării poetice. Este o poezie întoarsă către sine — cum multe dintre poeziile contemporanilor încearcă să fie. Pe căi diferite, poetul îşi scandează în metru antic, părăsind din ce în ce mai accentuat rigorile prozodice ale poeziei din vremea sa, zborul său lăuntric : „Vai mie, de unde voi lua eu, atunci cînd/ va fi iarnă florile ? Şi de unde/ lumina soarelui/ şi umbrele pămîntului ?/ Zidurile stau/ mute şi reci ; în vînt/ pocnesc drapelele" (*Jumătatea vieţii*), sau : „Îmi alinaţi inima cu linişte zeilor ?/ Ce mult e de-atunci ! Ce mult ! Tînărul, iată,/ a-mbătrînit, şi chiar pămîntul care/ odinioară îmi zîmbea, e altul./ Rămîi cu bine ! Sufletu-mi spre tine/ se-ntoarce-n fiecare zi, şi ochii mei/ plîng pentru tine şi-ar vrea/ strălucitori în preajma ta să se deschidă." (*Chemare*, în traducerea lui Al. Philippide.) Pe măsură ce poetul înaintează către întuneric, tensiunea creşte, ritmul interior se amplifică, valul sonor al versurilor se revarsă tot mai liber, tot mai elevat în plutirea lui imaterială. *Cîntecele nocturne* sînt rodul unui paroxism genial.

Caracteristic pentru modul liric al poetului este şi romanul *Hyperion*. Este o proză prin excelenţă lirică, despre care Zweig notează : „...nimic din *Hyperion* nu este proprietatea lui Hölderlin, nimic afară doar de ceea ce este esenţial, adică elanul extraordinar al sensibilităţii, acel ritm ţîşnitor al limbajului, care defilează atît de admirabil spre infinit. În sens mai înalt, romanul acesta preţuieşte numai ca muzică." Într-adevăr, Hölderlin era lipsit de orice experienţă de viaţă exterioară în momentul cînd începe să-şi scrie romanul, faptul amintind de Novalis sau de Tieck. Intriga lipseşte, personajele sînt convenţionale, proza nu are culoare. Forma este epistolară, sub numele de Hyperion ascunzîndu-se poetul iar sub cele de Ballarmin şi Diotima, prietenul său Sinclair şi iubita sa Susette Gontard. Şi în cazul romanului poate fi

Scanned with OKEN Scanner

vorba despre „monotonie", care însă degajă sublima „muzică a unei presimţiri".

Fragmentul de dramă *Moartea lui Empedocle* continuă într-o oarecare măsură romanul. Aici „muzica presimţirii" apare însă sub forma unei cîntări a destinului şi a limitelor implacabilităţii acestuia. Eroismul eroului din roman capătă aici note mai înalte, atinge limitele sublimului. Prin Empedocle poetul se reprezintă într-o ipostază pe sine şi universul său interior infinit. Empedocle este tratat ca un simbol al geniului neînţeles de contemporani. Empedocle este dominat de sentimentul diferenţierii sale, de sentimentul purităţii sale depline şi de neatins de către ceilalţi muritori. Nici Empedocle nu are însă o consistenţă caracterologică mai mare, nu are o personalitate în sensul obişnuit al noţiunii. Drama lui, monocordă şi sublimă prin intensitatea ei uriaşă, este drama poetului neînţeles, este, într-un sens mai larg, drama condiţiei poetice, drama actului de a trăi starea de poezie şi de a o transcrie.

Modernitatea poeziei lui Hölderlin ar putea fi sintetizată şi prin ideea de libertate, alături de cea a cîntării, a însăşi stării de poezie, de inspiraţie poetică. După *Imnuri către idealurile omenirii,* unde se resimţeau influenţe, mai ales din Schiller, lirismul lui Hölderlin devine din ce în ce mai liber, tiparele prozodice sînt înfrînte tot mai deplin, ritmul şi armonia interioară se întetesc, pentru a culmina în *Cîntecele nocturne.* Este un proces de purificare permanentă, este un elan către zone din ce în ce mai înalte. Ceea ce mulţi poeţi reuşeau să cîştige prin întindere şi culoare, Hölderlin depăşea prin elanul uluitor al inspiraţiei, prin altitudinea mereu înălţată a plutirii sale muzicale. Un cercetător recent al lui Hölderlin, analizînd structura versului său, constata existenţa unui „echivalent al evocării", ce ia naştere în moduri arbitrare, neformalizabile, sub imperiul unor combinaţii lingvistice întîmplătoare şi care poate fi asemănat cu corelativul obiectiv al lui Eliot. Naşterea acestui echivalent al evocării se produce

Scanned with OKEN Scanner

la temperatura imensă a inspirației și depășește prin complexitate simbolurile și tropii banalizați. Muzica hölderliniană se înalță, astfel, dintr-o forță a simplității.

Arătam la începutul acestor însemnări că poezia lui Hölderlin are și o valoare de contrast pentru poezia actuală. Într-adevăr, există cîteva argumente în acest sens. Lirica marelui poet șvab nu se opune în chip absolut, firește, poeziei ultimelor decenii ale secolului nostru, în care, de altfel, un Trakl este un urmaș cu totul remarcabil. Ea însă aduce un mesaj inefabil al ideii de poezie, care a încercat să fie uzurpată adesea în feluri mai mult sau mai puțin violente în deceniile din urmă. Muzica acestei înălțări hölderliniene atrage, apoi, atenția asupra condiției spirituale a poetului. Căci Hölderlin nu este numai autorul unei poezii etalon al ideii de lirism, ci și o personificare a generoasei idei a lui Schiller, care cerea idealului să devină una dintre condițiile existenței umane.

Scanned with OKEN Scanner

Povestea ceasului și a lui Zacharias Lichter

Întîmplările acestea s-au petrecut într-un oraș întunecos, străbătut de fîlfîirile unor spăimoase zburătoare.

În mijlocul cetății se afla o construcție ce părea a fi clopotnița unei biserici. Legenda spune că în vechime acolo s-ar fi înălțat o catedrală, acum scufundată sub pămînt. Turnul ei ar fi fost ceea ce se mai vedea. O moarte năpraznică pîndea pe oricine s-ar fi încumetat să cerceteze taina de sub granitul ce pava piața. Despre orologiul al cărui cadran era pictat în stranii arabescuri și ale cărui roți durau bătîndu-și joc de vreme, legenda zicea că este vrăjit și că va merge pînă la sfîrșitul timpurilor. Era un ceas de două ori mai înalt decît un stat de om, limbile lui păreau niște săbii uriașe. Seara, mai ales seara, cînd șuieratul aerului în penele ciudatelor păsări se auzea cel mai bine, oamenii cetății se adunau tăcuți și priveau mișcarea arătătoarelor, fascinantă în siguranța ei. Orologiul devenise pentru ei un învingător al timpului și al morții. Privindu-l, căpătau puteri noi. Plecau spre casele lor pătrunși de o seninătate copilărească, cu toate speranțele renăscute, destinși și simplificați miraculos, purificați prin certitudine. Ceasul era mîndria orașului și centrul lui de gravitație. Într-un fel, el patrona destine, era simbol unificator, victorie hipnotică asupra efemerului. Ora pe care o arăta era însuși adevărul pentru acei oameni. Ei nu mai voiau alt

Scanned with OKEN Scanner

adevăr, acesta îi îndestula, semnifica sensurile convergente şi sigure ale vieţilor lor. Marele orologiu simboliza în perfecţiunea lui o filosofie practică simplă. Oamenii trăiau pentru a trăi, existenţele lor erau de o cizelare şi de o limitare circulare. Ceasul părea a fi centrul acestor cercuri, ce îşi erau suficiente. Pătrunsă ca o lege morală în sufletul fiecăruia, imaginea ceasului — stăpînitor al timpului — îl simplifica pe fiecare în parte, dîndu-i însă în schimb o mulţumire fără nume, o ciudată linişte şi împăcare cu sine.

Prin preajma turnului cu ceas putea fi văzut în mai toate părţile zilei un om numit Zacharias Lichter. Era o făptură neliniştitoare, cu aspect de cerşetor şi faţă de o urîţenie fascinantă, încremenită parcă pentru totdeauna într-o maturitate de apogeu. Plimbîndu-se în jurul marelui orologiu, el monologa la nesfîrşit. Mîinile şi le azvîrlea spasmodic în aer, împrăştiind semnele necunoscute ale unui cod straniu. Ochii îi sclipeau posedaţi în spatele bărbii negre, luxuriante. Oamenii nu îl ascultau. În preajma ceasului ei erau cuprinşi de un fel de religiozitate, priveau reculeşi mersul implacabil şi liniştitor al arătătoarelor. Zacharias Lichter nici nu voia, se pare, să fie ascultat. Ceea ce dorea cu o neostenită ardoare şi ceea ce făcea era să vorbească, să spună necontenit. Cuvintele sale nu ajungeau la urechile oamenilor, el predica în pustiu. Ceea ce băgau de seamă privitorii erau numai gesticulaţia lui colosală şi figura lui de profet ars de flacăra divină. Îl priveau totuşi cu înţelegere, deşi odată cineva spusese că el doreşte să-i convingă asupra pericolului pe care îl prezenta ceasul, să-i convingă că nu mai trebuie să-l privească. Să fi simţit ei, oare, că Zacharias Lichter era tocmai principiul contrar celui pe care-l reprezenta orologiul ? Să-şi fi dat ei oare seama că bărbatul acesta, cumplit în desfăşurarea perpetuă a forţei sale verbale, se opune, în felul lui anarhic şi absurd,

Scanned with OKEN Scanner

însuşi temeiului adînc al existenţelor lor? Poate că da, poate că nu.

Cîte nu spunea Zacharias Lichter, acest nobil descendent al rasei profeţilor! Era numai spunere, numai discurs. Despre orice era în stare să vorbească şi chiar o şi făcea. Întreaga lui fiinţă era pe punctul de a se transforma într-o materializare a lui despre — cuvînt ce pare o metaforă a însuşi limbajului. Oamenii nu-l ascultau însă, sau poate că îl ascultau, dar fervoarea lui cumplită nu găsea înţelegere în sufletele lor. Geamătul grandios şi în acelaşi timp neputincios al cuvintelor nu reuşea să îi impresioneze prea mult. Ei continuau să contemple marele orologiu şi se mulţumeau să rostească ceea ce putea fi rostit. Să fi simţit ei, oare, cu una dintre acele intuiţii pe care filosofii de profesie nu mai sînt în stare să le aibă, că cele pe care le spune fără încetare Zacharias Lichter sînt nişte incandescente încercări de a structura absurdul, de a dinamita vidul? Gratuitatea plină de fervoare a discursului interminabil, pe care îl ţinea filosoful, nu le spunea prea mult acestor oameni prinşi solid în reţeaua lor simplă de certitudini, reţea din care nu voiau sau uitaseră să vrea să scape.

Zacharias Lichter continua să vorbească. Vorbele sale se urcau şi dispăreau în aerul răcoros al cetăţii fără ca să facă vreun timpan să vibreze. Vorbea fără oprire, ca sub imperiul unei damnaţiuni neiertătoare.

Într-o zi, spre seară, se opri. O tăcere nouă se aşternu asupra pieţei. Oamenii tresăriră şi se uitară miraţi spre el. Poate că se obişnuiseră cu vocea lui la fel ca şi cu muzica sferelor şi nu o mai auzeau de mult, iar acum erau loviţi de încetarea ei. Drept, cu barba în vînt, Zacharias Lichter îi privi cîteva clipe. Apoi se îndreptă cu paşi siguri spre orologiu. Îşi ridică mîinile, ce abia acum îşi arătară dimensiunile neobişnuit de mari, şi zmulse icnind cele două arătătoare uriaşe ale ceasului. Metalul lor scrîşni ciudat, plîn-

Scanned with OKEN Scanner

gător. Apoi, fără să stea pe gînduri, deslipi o margine a cadranului şi începu să tragă de ea, cu vinele gîtului şi ale braţelor îngroşate ca nişte frînghii, gemînd din cauza efortului. În puţin timp reuşi să îl smulgă cu totul şi îl aruncă, avînd luciri demenţiale în ochi, la picioarele privitorilor. Se vedeau acum sutele de roţi, de diferite mărimi, sclipitoare, rotindu-se mai încet sau mai repede. Ceasul continua să meargă, dar nu mai arăta nimic.

•

Ciudată această poveste ce se iveşte acolo unde trebuia să fie un comentariu critic. Ea poate fi însă considerată o metaforă-parabolă critică neobişnuit de mare. Cheile ei se află în cartea lui Matei Călinescu.

În felul acesta opera devine comentariul propriului ei comentariu. Situaţie paradoxală, cerută însă tot mai presant de scrieri ce renunţă la imagini în favoarea dezbaterii abstracte.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu și mitul transparenței

Marin Sorescu este unul dintre scriitorii actuali foarte discutați. „Metoda" sa lirică, pe care unul dintre numeroșii săi comentatori a asemănat-o cu cea a tăierii nodului gordian de către Alexandru cel Mare, a plăcut unora dintre spiritele distinse ale criticii noastre. G. Călinescu considera că poetul are „...o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune". Vladimir Streinu, în *Versificația modernă*, îl apropie pe Marin Sorescu de Blaga prin capacitatea metaforică deosebită și prin „...frecvența și adîncimea imaginilor temporale". I. Negoițescu (în volumul *Scriitori moderni*) îi atribuie un „...vizionarism în concret, în obiectivitatea nemijlocită, captată printr-o inteligență în fond lirică". Ov. S. Crohmălniceanu (în *Viața românească*, nr. 10, 1968) consideră că: „Miracolul poeziei sale se înfăptuiește la acest greu imaginabil punct de întîlnire a sensibilității metafizice cu spiritul ludic și gustul absurdului împins la ultima limită". Eugen Simion (în volumul *Orientări în literatura contemporană*) constată că poezia lui Marin Sorescu „...pornește, pe latura stilistică, din rezerva față de lirica încifrată [...], familiarizînd pe cititor cu marile teme ale literaturii contemporane". Să mai adăugăm doar cîteva opinii, remarcabile pentru caracterul lor sintetic: „Conștiința poeziei e mai puternică decît poezia" (N. Manolescu în

Scanned with OKEN Scanner

Contemporanul din 3 iunie 1966) ; „Evaziunea în ireal este înlocuită de recunoaşterea împlîntării fără putinţă de scăpare, acum şi pururea, în planul realului" (R. A. Locusteanu, *Momentul realist al poeziei soresciene* (în *Viaţa românească*, nr. 7, 1969) ; „Pentru Marin Sorescu viziunea asupra lumii nu este decît o variantă a concepţiei despre poezie. *Lumea întreagă devine o perifrază la poezia sa.*" (Mircea Martin, în volumul *Generaţie şi creaţie*).

Acestea sînt cîteva dintre cele mai sintetice opinii emise despre poezia lui Marin Sorescu. Le-am inserat dorind să realizăm în felul acesta un succint bilanţ critic. Opiniile care ar putea fi citate sînt, firește, mult mai numeroase (au existat în decursul anilor, care s-au scurs de la debutul editorial al poetului, şi voci care au contestat aproape total valoarea realizărilor sale ; am cita dintre acestea numai articolul semnat de M. Niţescu (în *Viaţa românească*, nr. 7, 1969) pentru ingeniozitatea statistică a elementelor sale. Ne oprim însă aici cu exemplificările, precizînd că cele ce au fost reţinute corespund, fiecare într-o anumită măsură, interpretării globale pe care intenţionăm s-o propunem.

Eroul atacă zmeul, purtîndu-şi calul în spate. În adevăr, în una dintre povestirile din volumul pentru copii *Unde fugim de-acasă?* (1966) se petrece o astfel de întîmplare, metaforă posibilă pentru totalitatea mecanismelor poeziei lui Marin Sorescu. Imperiul lirismului este „atacat" de către poet cu arme profane, cu o familiaritate desăvîrşită, porţile pe care va trebui să le doboare par a fi de carton. Calul, năprasnicul bidiviu, care în basmele tradiţionale este capabil de cele mai mari performanţe, scoţîndu-l adesea pe erou din necaz, este redus în această viziune la o caricatură, la dimensiunile jalnice ale unei fantoşe neputincioase. Calul acesta, ca şi raportul în care el se află faţă de cel care îl transportă pot fi socotite într-o oarecare măsură

Scanned with OKEN Scanner

metafore ale poeziei, și o afirmație care a fost făcută de către Mircea Martin în legătură cu damnațiunea lui Marin Sorescu de a scrie numai *arte poetice* apare ca deosebit de exactă. Metafora poate fi extinsă, dovedind neașteptate resurse : atitudinea poetului față de propria creație este neîncrezătoare, persiflantă chiar, demersul său liric are ceva mecanic în el, ceva ce amintește de Urmuz sau de Jarry. Imaginea poetului ce își duce în spate poezia ca pe o povară stingheritoare de mișcări, dar, în același timp, capabilă de a emite efluviile unei forțe subtile și penetrante, este tentantă.

Inversul, abordarea întoarsă duc și spre o posibilă cheie de elucidare tehnică. Că poezia lui Marin Sorescu se naște după o anumită stereotipie este un fapt care nu poate fi contestat (și care nu poate fi folosit, după cum s-a încercat, în chip de cap de acuzare, modalitatea aceasta ținînd, după cum vom arăta, de intimitatea originală a acestei poezii). În adevăr, poetul pornește de la lucruri și de la evenimente foarte simple, prelungindu-le liniile în chip neașteptat, reușind adesea performanța de a distruge banalitatea unor șine de caleferată prin unirea lor miraculoasă la infinit. Filosofia ce poate fi dedusă din aceste parabole este foarte exact surprinsă în unul dintre articolele citate mai sus (M. Nițescu), ca reprezentînd „lumea relativității necesare". Poantele care sfîrșesc mai totdeauna poeziile și care par a fi de cele mai multe ori adevăratele finalități au un anumit caracter de moderație și de echilibru. Poeziile în care moartea (ideea de moarte) este punctul de plecare sînt deosebit de caracteristice pentru acest aspect. Iată, de pildă, versurile finale ale poeziei *Butoiul* (din volumul *Tinerețea lui Don Quijote*, 1968) :

Și nici nu știm cînd ni se înmoaie
Oasele

Scanned with OKEN Scanner

Şi cădem cîntînd
În diferite moduri de moarte
Şi plutim pe valurile de lumină
Ca soldaţii înecaţi în vin.

Moartea este privită cu înţelegere, chiar cu un fel de simpatie familiară şi lejeră. Modul în care ea se leagă de iubire este memorabil, de exemplu, într-o *Baladă* din acelaşi volum :

Cînd îndrăgostiţii au luat peste tot foc,
Se prind de mînă
Şi se aruncă amîndoi
Într-o verighetă
Cu apă puţină [...] Verigheta răspunde
Tocmai pe tărîmul celălalt.
Acolo este o plajă mare
Plină cu oase îmbrăţişate
Care dorm cu albul lor ostenit,
Ca nişte scoici frumoase...

Alături de tema morţii, abordată cu o nelinişte drapată cu grijă în lejeritate, poemele lui Marin Sorescu (care în totalitatea lor ar putea fi asemănate cu un dicţionar *sui generis* de poezie, un repertoriu graţios şi inedit al ideilor poetice cunoscute şi necunoscute) mai ating în zborul lor nonşalant şi sferele altor idei, însufleţindu-le pentru o clipă. Apare nu rar impresia de joacă mecanică, de jonglerie ubuescă, obiectele jongleriei, bilele, fiind cîteva dintre marile noţiuni (fericirea, viaţa, sufletul, iubirea etc.). S-au înşelat însă cei ce au redus poezia aceasta la spasmodicul previzibil al clauneriei. Din aceste mişcări, ce par a fi exclusiv de rutină, iese un fum tragic, abia perceptibil. Iată, de pildă, o poezie din volumul *Tuşiţi* (1970), unde se simte un tre-

Scanned with OKEN Scanner

mur metafizic, alături de ideea nemulțumirii ce succede orice alegere umană, elogiu deviat al oului, al virtualului :

Mergeam așa,
Cînd deodată în fața mea,
S-au desfăcut două drumuri :
Unul la dreapta,
Unul la stînga,
După toate regulile simetriei.

Am stat,
Am făcut ochii mici,
Mi-am țuguiat buzele,
Am tușit,
Și-am luat-o pe cel din dreapta
(Exact cel care nu trebuia,
După cum s-a dovedit după aceea). [...]
Și deodată în fața mea
S-au deschis larg două drumuri.
«V-arăt eu vouă !» — mi-am zis —
Și-am apucat tot pe cel din stînga,
În vrăjmășie.
Greșit, foarte greșit, cel din dreapta era
Adevăratul, adevăratul, marele drum cică. [...]
Și iată în fața mea iar se cască
Două ceruri :
Unul la dreapta,
Altul la stînga.

(Simetrie)

Nu este mai puțin adevărat însă că unele dintre poeziile lui Marin Sorescu sînt niște satire fără pretenții sau niște eboșe uitate în volume din cine știe ce motive (ele însă, faptul acesta este destul de neobișnuit, nu supără pe cititor,

Scanned with OKEN Scanner

ba chiar îi înțelesc starea de simpatie pentru sinceritatea și pentru ingenuitatea poetului).

N-am vrea să încheiem acest paragraf în care am spus lucruri în general cunoscute, dar absolut necesare pentru cunoașterea stadiului actual în care se află interpretările critice date scrierilor lui Marin Sorescu, fără să citățm un pasaj din tragedia *Iona* (1968), edificator pentru spiritul metaforelor acestui poet : „O să înot pe burtă o zi, două, un an, pînă obosesc bine, apoi pe spate, apoi într-o dungă. Apoi într-un deget, apoi într-un fir de păr, apoi într-un fir de suflet, apoi într-o răsuflare, apoi într-un geamăt."

Emoțiile nimănui. S-a observat adesea faptul că Marin Sorescu operează în poemele sale o reducție a marilor întrebări ale omului la elementele universului domestic. Cea mai reușită formulare asupra acestui aspect aparține lui Ov. S. Crohmălniceanu și se referă la „...o formă originală de candoare pozitivistă transpusă pe tărîmul metafizicii". În poezia *Viscol* (din volumul *Poeme*, 1965), o imagine temporală este construită în felul următor :

Cum vîjîie mustața mea țepoasă !
Pe fața mea e viscol, și-n oglindă,
Văd ochii cum îmi cad, și fruntea, totul,
Într-o alcătuire nouă ce mi-e rudă
Din ce în ce mai depărtată.

Prăbușirea în timp este dramatizată, dar, și faptul acesta voim să-l subliniem, o forță irezistibilă îi impune poetului să tempereze, să introducă un cumpăt parodistic în imaginea sa (primul vers). Acest aspect este aproape general în poeziile tuturor volumelor. Cîteva versuri din poezia *De două ori* (din volumul *Poeme*) conțin o posibilă imagine globală :

Scanned with OKEN Scanner

Mă uit la toate lucrurile
De două ori.
O dată ca să fiu vesel,
Şi o dată ca să fiu trist.

Foarte rar lirismul reuşeşte să apară în stare pură, degajat complet de cenzura ironică sau numai lucidă pe care poetul şi-o impune. În aceste împrejurări, a căror ivire pare cu totul întîmplătoare într-o operă atît de unitară şi de lipsită de imprevizibil, puterea imaginilor este cea tradiţională :

Cineva te-a înţeles pentru o clipă
Făcînd numele tău să treacă prin corpul tău,
Sonor şi dureros,
Ca limba de bronz prin golul clopotului.
(*Iată...*, din volumul *Moartea ceasului*, 1966)

Uneori (ca în poezia *Concentrică*, din *Tinereţea...*) situaţii similare se nasc din învestirea unei sintagme aparent umile cu sensuri inaparente :

Cheamă păsările să zboare aproape,
Numai păsări alese,
De la ciocîrlii în sus,
Să înalţe în jurul nostru o fîntînă de aripi,
Pe fundul căreia noi să ne credem izvoare
Fără apus.

Şi puterea de viziune se manifestă uneori la modul grav, curat liric, renunţînd la orice urmă de autopersiflare a propriilor mijloace :

Este pămînt pînă sus în cer,
Atmosfera e de pămînt
Pentru că e a pămîntului,
Pe burlanele gravităţii
Plouă-napoi pămîntul,

Scanned with OKEN Scanner

Icari și Meșteri Manole de pămînt
Cad de pe acoperișul pămîntului
Gravitația e pămînt.
(Este pămînt, din volumul *Tinerețea...)*

Sînt cazuri rare acestea, însă ; majoritatea poemelor lui Marin Sorescu au structura la care ne-am referit înainte.

S-a vorbit despre monotonia poeziilor lui Marin Sorescu, despre maniera lor chiar, despre imposibilitatea poetului de a-și reînnoi mijloacele de la un volum la altul. Este adevărat că poeziile acestea au o structură ce variază foarte puțin, și în cazul unora care au fost scrise la intervale de ani de zile, se poate vorbi chiar despre o posibilă formalizare a lor. Să fie, oare, vorba despre o secare a posibilităților creatoare, despre o fortuită autopastișare ? Oare Sorescu să fie numai descoperitorul și exploatatorul unei modalități inedite, care, aplicată cu ingeniozitate, poate duce la un șir nesfîrșit de volume spirituale, soresciene, dar nu mai mult decît atît ? Cam așa spun detractorii poetului.

Arătam că Marin Sorescu pare damnat să fie lucid pînă la capăt, să reducă universul și marile întrebări ale omului la o demonstrație simplă, la îndemînă. Privită din punctul acesta de vedere, monotonia poeziei sale nu mai este monotonie, ci blestem, modalitatea aproape fixă a creațiilor sale este imperios dictată de o forță căreia poetul nu i se poate opune. Care să fie natura acestei forțe ? Tristețea multor poeme pare să provină din conștiința ei. Dramatismul răsare în aceste cazuri din presimțirea vagă a unei puteri hipnotice de neînvins. Unele dintre ideile teoretice ale poetului (din postfața volumului *Tinerețea...)* sînt argumente neașteptate ale acestei ipoteze. Cu acel prilej Marin Sorescu se declara adeptul unei individualități depline a gestului artistic, susținînd o atitudine exact contrară aceleia pe care poezia sa o manifestă. Fiindcă dacă într-adevăr se poate

Scanned with OKEN Scanner

vorbi despre „servituțile" poeziei lui Marin Sorescu, atunci acestea sînt mult mai profunde decît nivelul unor modalități. Ele țin de capacitatea specială de a sugera o medie psihologică. Emoțiile pe care această poezie le stîrnește sînt temperate într-un mod straniu prin ele însele, sînt aduse la un numitor comun de către o forță exterioară lor. Să fie această forță spiritul epocii ? Înțelepciunea sceptică, moderată, pe care o practică Marin Sorescu să fie, oare, dominantă pentru epoca noastră ? Nimeni nu se poate pronunța în acest sens, deși poate că anumite indicii concrete ar putea fi găsite chiar la Sorescu, mai ales în cîteva poezii unde preocuparea pentru surprinderea unor trăsături de psihologie socială este evidentă. În orice caz, Marin Sorescu intuiește cu o mare precizie multe dintre caracteristicile structurii psihologice ale omului contemporan. Una dintre ele, aceea care ne-a pricinuit acest subtitlu, este senzația unei tendințe de pierdere a individualității (cel puțin a aceleia ce corespunde conceptului clasic), senzația de scufundare într-o mare colectivă cu alte legi, mult mai imprevizibile decît cele ce se puteau aplica indivizilor considerați separat. Natura emoțiilor din această lume poate că este și ea oarecum schimbată, poate că și emoțiile oamenilor se aseamănă la fel de mult pe cît se aseamănă felul lor de a trăi și de a gîndi. Poate că emoțiile sînt ca niște molime care ne lovesc pe toți dintr-o dată, fiind ale tuturor și în același timp ale nimănui. Această tulburătoare revelație pare a se citi printre rîndurile poemelor lui Marin Sorescu și cititorul poate, este absolut liber, să nu creadă în ea sau, în cazul contrar, să lupte cum va crede de cuviință împotriva ei.

Considerațiile de felul acesta par a uza de argumente extraliterare. Dar poezia lui Marin Sorescu trece pe nesimțite dincolo de granițele cunoscute ale noțiunii de lirism.

Scanned with OKEN Scanner

Mitul transparenței. Imaginea generală a poeziei lui Marin Sorescu este aceea a unui spațiu populat de idei mari, sferice, sclipitoare, dar nenumeroase. În acest aspect trebuie probabil căutată originea succesului ei la un public foarte diferit. Printre aceste sfere, poetul cutreieră nonșalant, simulînd în mod grațios rezolvări, născînd acel specific sentiment al tragicului. Tragicul acesta ar putea fi denumit un tragic al eroziunii, un tragic apărut aproape exclusiv din fatala uzură pe care timpul o produce asupra ființei umane. Poezia lui Marin Sorescu este o poezie a simulării facilității (este cursa în care au căzut unii comentatori nefavorabili). Dar, simultan, această poezie și *este* facilă, și anume în măsura în care a fost capabilă să genereze un mit al facilității poetice. Ea *nu este* ceea ce pare, dar în același timp *este*. În această dialectică se află una dintre cheile ei. Iată, de pildă, o poezie din volumul *Tușiți :*

Nouăzeci și nouă de elemente,
Adunați-vă, combinați-vă, alegeți-vă,
Și dați-mi fericirea.

Nouăzeci și nouă de elemente,
Vă dau jumătate din fruntea mea,
Potriviți-vă în așa fel,
Atîta fier, atîta aur, atîta mercur —
Și dați-mi fericirea.

Nouăzeci și nouă de elemente,
Ați greșit calculele,
A ieșit înțelepciunea,
Dați-mi fericirea.

Nouăzeci și nouă de elemente,
Ce să fac cu dezamăgirea asta

Scanned with OKEN Scanner

În formă de stea, de femeie, de tinereţe,
Şi de alte idealuri —
Daţi-mi fericirea.

Nouăzeci şi nouă de elemente,
Trecute în tabloul fiinţei mele,
Iată mai arunc sub cazanul vostru o zi,
Şi încă un an,
Şi încă o vîrstă...

Cît de clare par lucrurile, cît de pe înţeles este metafora aceasta găsită de poet! Restrîngerea virtualităţilor pe măsura înaintării în vîrste (altfel spus, renunţarea la idealurile diferitelor etape de viaţă prin înlocuirea lor după o dialectică inexorabilă) este surprinsă printr-o prismă care este colorată cu un dram de tragic.

Pomeneam despre un mit al facilităţii pe care poezia lui Marin Sorescu pare a-l genera. Transpus la un nivel mai înalt, el se transformă într-un mit al transparenţei limbajului, al cuvintelor. Poezia, sugerează totalitatea poemelor lui Marin Sorescu, este o lentilă prin care realitatea se zăreşte cu mare uşurinţă, mărită, selectată, expurgată de orice element neesenţial. Limbajul — lentilă aflată la îndemîna poetului — este docil, se supune, nu creează probleme deosebite. Prin el, contemplarea şi înţelegerea lumii sînt probleme destul de simple, în orice caz perfect rezolvabile. De aici familiaritatea extraordinară cu care sînt trataţi o seamă de termeni gravi (*suflet* este noţiunea preferată a poetului), de aici familiaritatea mare cu cuvintele. Chinul naşterii expresiei nu îl încearcă pe Marin Sorescu, care se desparte în felul acesta în chip decisiv de mai toţi colegii săi de generaţie. Nici o umbră nu întunecă transparenţa lentilei pe care poetul o propune cititorilor săi. Din zeci de poeme se încheagă mitul liric. Coerenţa poeziei acesteia nu

este deci atît de natură intelectuală, rod al unei premeditări sau al unei limitări a puterii de creaţie, ea este coerenţa unui mit ce „explică" totul printr-o singură „formulă". Originalitatea adîncă a lui Marin Sorescu este a celui ce a reuşit să „explice" totul. Lirismul poeziei sale emană dinspre frumosul şi mincinosul mit al transparenţei desăvîrşite a cuvintelor.

Ştefan Aug. Doinaş şi paradoxul desăvîrşirii

Recentul volum de critică al lui Ştefan Aug. Doinaş (*Lampa lui Diogene*, 1970) se adaugă cu un firesc puţin obişnuit poeziei sale (*Cartea mareelor*, 1964 ; *Omul cu compasul*, 1966 ; *Seminţia lui Laokoon*, 1967 ; *Ipostaze*, 1968). Situaţia aceasta provine, după cum arăta cu îndreptăţire Matei Călinescu, din faptul că activitatea literară a poetului critic are „un ideal estetic întotdeauna transcendent". Pornite din direcţii diferite, poezia şi critica tind în felul acesta spre un punct de convergenţă : lirismul este o tensiune spre desăvîrşire, critica se naşte din aplombul clasificărilor, din energia deciziilor teoretice, din certitudinea că lucrurile pot fi spuse cu claritate chiar dacă este vorba despre poezie.

Diferitele speculaţii care se pot face pe tema poet-critic sau critic-poet sînt relativ neinteresante. Mai demnă de interes ni se pare a fi considerarea operei în ansamblul ei, ca o succesiune de momente necesare. Din punctul acesta de vedere, vom propune trei etape în creaţia de pînă acum a lui Ştefan Aug. Doinaş. Prima este o ipostază încrezătoare, cîntînd puterea faptei conştiente, elogiind echilibrul, degajînd o euforie specifică a maturităţii. Ea se întîlneşte, mai ales în volumul de debut, în formele unui lirism civic şi în cele ale unei poezii a dragostei împlinite. Iată cîteva versuri de o astfel de factură :

Scanned with OKEN Scanner

Sprintene, curg astăzi pe fața ta apele,
ca niște raze-n jurul ochiului clarvăzător
al țăranului răzimat în apă, ce rîde.
Nu se mai joacă vîntul cu pulberea. Iată-l
ca un strengar, gonind camioanele grele,
sfîșiindu-și vestmîntul în rețele electrice.
Șiraguri de care fac coadă tăcută de aur
tractorului tras de-un surîs de flăcău.

(Acord)

A doua ipostază, aceea prin care poezia lui Ștefan Aug. Doinaș s-a impus în mod special, este predominantă în volumul *Seminția lui Laokoon*, unde se întîlnește mai ales un ton elegiac, semn dramatic al contrarietății de care este cuprins spiritul clasic al poetului în fața ideii de transformare, de eroziune. A treia etapă este constituită de către volumul de critică.

Este adevărat că această împărțire a activității literare a lui Ștefan Aug. Doinaș nu este cronologică, cele două ipostaze lirice apărînd în toate volumele, alături de realizări intermediare, de trecere de la imn la elegie. Propunînd-o, nu voim să procedăm „științific", ci să găsim o metaforă globală. Această metaforă este a „evoluției". Cele trei etape, care în realitate sînt coexistente, reprezintă măsuri în care această literatură tinde spre idealul său de desăvîrșire. „Evoluția" se ridică în chip de artă poetică din ansamblul acestei opere, sugerîndu-ne că „mai întîi" autorul a avut o mare încredere în puterea versului, că apoi aceasta i-a scăzut în fața năvalei irezistibile a timpului, că activitatea de critică reîncepe ciclul încrederii în cuvinte, dar pe alt plan.

Ne-am referit deja la punctul de plecare al poeziei lui Ștefan Aug. Doinaș. Să urmărim cîteva dintre caracteristicile nucleului său arzător, acela al tensiunii aspirației spre

Scanned with OKEN Scanner

desăvîrşire. Numai de aici, din această regiune poate să plece destinul mare al acestei poezii.

În volumul *Semiņţia lui Laokoon* se află o poezie cu adevărat extraordinară *(Odă la o pădure abstractă)*, sclipire supremă a trufiei cuvîntului :

Şi totuşi — ura, nebunia, slava,
acestea toate-alăturea-ţi rămîn,
pădure-n care mierea şi otrava
sînt numai floarea unui vin bătrîn !
Absurdă, tu eşti doar un vis în lut.
Zadarnic te-am păzit cum ai crescut.
Căci numai eu, ca Pan suflînd în trestii,
în stare sînt să mă dedic ideii,
şi — peste ierburi ce foiesc de bestii —
să mă aşez alături cu zeii ;
iar timpul, picurînd ca o cişmea,
să spele de noroi sandala mea.

Este una dintre rarele ocazii cînd poetul pare a părăsi rezerva de autor al unor versuri totdeauna frumoase prin echilibru şi cristalinitate rece. Măsura se sparge prin elogierea abstracţiunii. La un registru mai moderat acest elogiu se întîlneşte, de pildă, în poemul *Negarea atomilor*, altă evadare în abstracţiune :

Vă jur că voi nu existaţi nici unul :
nici tu, nici ea, nici ea, nici tu !
...În zadar aţi vrea să v-adunaţi din nou, atomi
goniţi într-o explozie ireversibilă !
Voi — toţi — nu existaţi : există doar
Iubirea.

Marile noţiuni astîmpără oarecum setea nemăsurată de desăvîrşire a poetului ; faptele, concretizările nu arareori sînt deplînse. Doar abstracţiunile, par a spune aceste versuri cris-

Scanned with OKEN Scanner

taline, sînt neîntinate, fapta maculează, printre întîmplările haotice ale lumii doar virtualitatea rămîne curată. Simbolurile lumii sînt obscure, doar pentru o clipă, uneori, își dezvăluie înțelesul, ca în poemul *Urma*, parafrază parcă a ciudatei afirmații a lui Michel Foucault : „...on peut bien parier, que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable." Iată în întregime această poezie o iluziei fulgerătoare despre înțelesul universal :

Mi-e sufletul ca marea ce-adesea împresoară
o urmă nevăzută de nimeni în nisip.
E oare talpa celui care-a trecut aseară ?
Sau numai prevestirea, prezența fără chip
a unui zeu ce-așteaptă să se-ntrupeze ? Cine-i
atît de blînd și tainic sub vîntul mișcător,
și-n stare să imprime la ceasul grav al cinei
imaginea inversă a feței tuturor ?
Mă cuibăresc ca valul în ea, mă strîng, mă-nghesui,
mă las sorbit ca spuma de-un element poros
și modelez în soare o clipă înțelesu-i
secret, spurcat de păsări și tălmăcit pe dos.
Înnebunit de lună, orbit de suflul mării,
pescarul iese palid din vuietul verzui.
O, negativ al lumii, tipar al întîmplării,
cum semeni tu cu urma ce-o-nscrie talpa lui...

Paradoxul desăvîrșirii. Poeziile lui Ștefan Aug. Doinaș sînt frumoase, de o frumusețe oțelită, ca niște schelării fine, dar extrem de rezistente, înălțate cu migală și cu un fel de fanatism al formei, împotriva timpului. Fiecare dintre ele este semnul unei migale izbăvitoare, poezia nu este numai aspirație spre idealul desăvîrșirii, ci și muncă, faptă. Este un lirism al efortului extraordinar, poetul pare a fi sortit să se întindă pentru vecie spre niște fructe inaccesibile. De multe ori marea poezie se presimte undeva

Scanned with OKEN Scanner

în interiorul celei apărute pe hîrtie, chinurile poetului sînt cele ale ieşirii din virtualitate. Aici se întrevede paradoxul desăvîrşirii : cu cît eforturile către desăvîrşire sînt mai mari, cu cît rezultatele sînt mai promiţătoare, desăvîrşirea este mai departe. Perfecţiunea formală a versurilor lui Ştefan Aug. Doinaş apare de o fragilitate de efemeridă în faţa ideii de perfecţiune. Există o sacrificare de sine în versurile acestea şi, fără îndoială, aici se află o sursă de lirism. Aruncînd vers după vers pe altarul desăvîrşirii, poetul le sacrifică în adevăr. Ele sînt mistuite, şi parfumul jertfei pluteşte în aer mult timp după ce totul s-a terminat, rămînîndu-ne în simţuri cu o putere inexplicabilă.

Citind cîteva versuri din *L'Après-midi d'un Faune*, Thibaudet scria : „Pe acest Mallarmé ideal nu l-aş putea face să fie întrezărit decît marcînd rîndurile prin care se apropie furiş, de el, Mallarmé cel real". Versurile citate sînt acestea : „Alors m'éveillerais-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys ! et l'un de vous tous par l'ingénuité."

Vibrează aici virtualitatea, răsună nostalgia perfecţiunii pierdute (este interesant că şi la poetul român marea atotizbăvitoare abstracţiune nu este ceva ce poate fi atins, ci este simţit ca un dat capabil de emanaţii infinite, imposibil de reconstituit).

Soarele, astrul tutelar al poetului, se dovedeşte a fi în cele din urmă un zeu nemilos. El arde poemele, arde cuvintele. Aroma acestor arderi de tot este lirică.

Omul cu compasul. Într-una dintre poeziile sale antologice (*Omul cu compasul*, din volumul cu acelaşi nume) Ştefan Aug. Doinaş spunea :

Am zgîriat aseară pe nisip
formula unei alte ordini, care

Scanned with OKEN Scanner

conține-al lucrurilor tainic chip,
cel fără de ruină și mișcare.

Dorința aceasta poetul și-o îndeplinește însă în critică. Ușurința cu care se mișcă în acest domeniu este remarcabilă, după cum și apetitul său sintetizator. El pledează pentru o poezie a faptului de cultură, salută teoria lui Valéry despre deplina raționalitate a actului creator, amintește în cîteva rînduri că poezia nu este efectul unei stări de grație, ci este rezultatul unui efort spiritual deosebit, elogiază inteligența artistică, pune o adevărată voluptate în stabilirea unor clasificări ale poeziei noastre actuale, este preocupat de meșteșugul poetic al diferitor mari creatori (Eminescu, Arghezi, Bacovia, Pillat), pledează pentru situații lirice. O adevărată „pace eseistică" domnește în paginile volumului *Lampa lui Diogene*. Unde e neliniștea din poeme ? A dispărut fără urmă. În ipostaza de critic, Ștefan Aug. Doinaș este imperturbabil, perfect încrezător în mecanismul ideilor sale despre literatură.

Dar, bineînțeles, ei nu sînt decît oglinzi. Este un epigraf din Borges pe care îl folosește Ștefan Aug. Doinaș la unul dintre poeme. Îl vom propune pentru ansamblul operei sale, atît de dificil de comentat. De unde provine această dificultate deosebită ? Este mult mai ușor s-o denumești decît să încerci a o depăși. Straturile acestei poezii sînt extrem de numeroase, ideea (marea idee pe care am convenit s-o numim a „perfecțiunii", deși i s-ar fi potrivit, bineînțeles, și alt nume, poate chiar „Ideea") sînt greu de străbătut și parcă se înmulțesc pe măsură ce înaintezi prin ele. Perfecțiunea formală ascunde ambiguități insurmontabile. Senzația globală este aceea de realitate primordială, trecută printr-o infinitate de reflecții. Critica aruncă încă un văl (un „despre") asupra unei personalități care nu întîmplător este fascinată de Borges.

Scanned with OKEN Scanner

Proza lui Sorin Titel

„Pătrunde în el vocea celuilalt om. Şi el o ascultă. Şi apoi sînt oamenii pe care îi vede aplecaţi deasupra liniei de tramvai, acolo în faţa gării ascunsă în întuneric — doar ochiul luminat al ceasului, ochi de ciclop, la lumina stridentă de albă a aparatului de sudură. Feţele lor contractate, corpurile aplecate, atente, la lumina aceea albă ca de reflector de teatru. Sînt cei care dorm în sala de aşteptare, nimic grotesc pe feţele lor chinuite. Ei sînt doar cei care aşteaptă, cei abia descoperiţi de lumina oarbă a unor săli de aşteptare. Ei sînt cei care pleacă mîine în zori sau poate chiar la mijlocul acestei nopţi fără sfîrşit. Cei care se apropie de altcineva cu fiecare gară pe lîngă care vor trece, cineva aflat la capătul acestei călătorii.“ În acest citat din romanul *Dejunul pe iarbă* se află concentrate cîteva dintre caracteristicile fundamentale ale prozei lui Sorin Titel : nevoia de comunicare sentimentală cu oamenii, o comuniune specific adolescentină, contrariată perpetuu şi doritoare de stadii ideale, o atmosferă de uşoară tristeţe prin care rătăceşte la nesfîrşit un ochi atotvăzător, capabil de a înregistra cele mai mici amănunte ale ambianţei.

Deasupra tuturor tehnicilor pe care Sorin Titel le-a folosit în cele cinci cărţi ale sale, acest sens etic se face simţit. Eroii săi sînt nişte semne umane ale unui efort inte-

Scanned with OKEN Scanner

grativ. Specificul adolescentin se manifestă în grade şi prin modalităţi diferite în toate cărţile pe care autorul le-a tipărit pînă acum. În volumul de debut (*Copacul*, schiţe, 1963), aspectul acesta era sesizabil în atmosfera de tihnă şi încredere care era dominantă, în felul în care personajele, cam clorotice şi cam devitalizate, străbăteau întîmplări banale, învestindu-le cu semnificaţii destul de vagi, tonul general fiind de încredere în resursele situaţiilor. Eforturile tehnice pe care următoarele volume le-au vădit au plasat această tendinţă în ipostaze superioare, de la polifonia cu implicaţii didacticiste din *Reîntoarcerea posibilă* pînă la parabolele din *Noaptea inocenţilor*.

În legătură cu *Reîntoarcerea posibilă*, primul roman al scriitorului, compoziţie deosebit de ambiţioasă sub raportul tehnicii folosite, critica a subliniat, pe de o parte, caracterul didactic al compoziţiei, pe de alta, caracterul artificios al ansamblului, prea elaborat pentru a mai da senzaţia de întreg. În acest roman atitudinea adolescentină se manifestă într-un mod destul de făţiş, aspect care nu se va mai repeta în nici una dintre cărţile care vor urma. În *Valsuri nobile şi sentimentale*, de pildă, atitudinea aceasta apare în primele schiţe, mai rafinată însă în direcţia stilului, deşi anumite finaluri făţiş didacticiste sînt greu de trecut cu vederea. Preferinţa pentru puritate şi pentru recomandarea acestei purităţi apare, mult mai voalat însă, în romanul *Dejunul pe iarbă* şi la un nivel deosebit în ultima carte, culegerea de schiţe şi povestiri *Noaptea inocenţilor*. Anumite aspecte indică aici un ultim stadiu al atitudinii adolescentine la care ne referearn. Aplombul cu care scriitorul îşi trata temele preferate (adolescenţa şi senectutea) în celelalte volume pare a fi în scădere. Totuşi, cîteva schiţe sînt încununarea parabolică a unei atitudini frecventate pe parcursul unei întregi perioade de creaţie. Iată, de pildă, finalul povestirii *Scurt circuit*, remarcabil prin tensiune şi ingeniozitate metaforică : „În sfîrşit, ajunsă la capăt,

Scanned with OKEN Scanner

lumînarea abia mai pîlpîie în mîna lui dreaptă, în sfîrşit flacăra lumînării ajunge pînă la carne încît, transformat el însuşi într-o flacără imensă, continuă să meargă, orbecăind, spre celălalt. Abia atunci se aude într-adevăr respiraţia, gîfîindă, înecată a acestuia şi, cuprins de o bucurie imensă, arde pînă la capăt."

Sorin Titel şi-a cîştigat faima, relativ îndreptăţită, de inovator sau, mai precis, de autor al unor scrieri de sincronizare cu cele mai recente modalităţi ale prozei occidentale. În adevăr, scrierile lui Sorin Titel, mai ales cele două romane *(Reîntoarcerea posibilă* şi *Dejunul pe iarbă)* şi ultima culegere de proză scurtă, *Noaptea inocenţilor,* reprezintă în mare măsură etape ale unei lupte pentru cucerirea unei tehnici literare. Dar tehnică înseamnă în acelaşi timp metafizică ; căutînd şi adoptînd noi tehnici de raportare la lume, scriitorul caută, de fapt, o modalitate de a se exprima în mod optim pe sine. Există, aşadar, suficiente motive pentru ca evoluţia scrierilor lui Sorin Titel din acest punct de vedere să fie urmărită cu interes, mai mult chiar, se poate spune că într-un fel destinul literaturii acestui prozator tinde să devină echivalent cu destinul tehnicilor sale. Să urmărim deci cîteva dintre cele mai importante aspecte ale acestora.

Influenţa noului roman francez este evidentă mai ales în cele trei cărţi pe care le aminteam. Obiectualismul, detalierile minuţioase, interminabile, de note ale unor obiecte şi situaţii, motivul rătăcirii eroului printre întîmplări lipsite de orice semnificaţie, frazele nesfîrşite, cu efecte aproape hipnotice asupra cititorului, tehnica de scenariu cinematografic ce este folosită adesea — sînt cîteva dintre concretizările cele mai evidente ale acestei influenţe. În cîteva ocazii ea este mai mult decît vădită : e situaţia povestirii *Scurt circuit,* unde rătăcirile circulare, lipsite de orice perspectivă ale eroului amintesc cu precizie de *În labirint* de Alain Robbe-Grillet. Totuşi trebuie arătat că în cazul acestor influenţe nu poate

Scanned with OKEN Scanner

fi vorba despre pastişă, personalitatea artistică a scriitorului este suficient de puternică pentru a o evita. Fondul moral, aspiraţia spre imaculare, perceperea adolescentină a lumii, aspiraţia perpetuă spre o coerenţă sentimentală a ei, apoi precizia de filigran cu care scriitorul îşi redă amănuntele contemplărilor sale, senzaţia de veridicitate pe care reuşeşte s-o inculce cititorului sînt argumente în acest sens.

Unul dintre aspectele interesante ale tehnicii pe care Sorin Titel o foloseşte în scrierile sale este alternarea timpurilor verbale. Prezentul, utilizat adesea, are menirea şi reuşeşte uneori să sugereze senzaţia de naştere, de înfiinţare a literaturii : „Totuşi bărbatul rămîne un timp nemişcat, în vreme ce lumina felinarului, care se agită neliniştit în toate părţile, îl descopere, ca apoi să arunce asupra lui un val mişcător de întuneric, mereu acoperit şi descoperit de lumină într-o legănare precipitată şi continuă". În alte ocazii, folosirea altor timpuri verbale are scopul de a introduce o notă de dubiu în naraţiune, sugerînd eventual ideea că scriitorul ar fi putut să opteze şi pentru alte variante. Este o coabitare perpetuă cu ideea de ficţiune, în permanenţă se atrage atenţia asupra naşterii ei, obţinîndu-se efecte curioase nu lipsite de interes : „Prin urmare, lumina zilei va fi obosită şi leneşă, acea lumină de noapte tîrzie, încît, pentru mai multă precizie, în spatele lor poate fi şi un ceas vechi de perete, un ceas prelung..." Ideea de ficţiune apare nu numai sub acest aspect. În cîteva dintre povestirile ultimului volum ea capătă concretizări interesante, tulburătoare chiar. În povestirea intitulată *Dimineţi ciudate* eroul se trezeşte în fiecare dimineaţă într-un pat străin, într-o cameră pe care nu a mai văzut-o niciodată în viaţa lui. La început este neliniştit, îngrozit, dar apoi, treptat, se obişnuieşte cu ideea, admite ca firească această năvală a ficţiunii în existenţa sa. În povestirea care dă titlul ultimului volum, eroul, un bărbat profetic, este flagelat în

Scanned with OKEN Scanner

vis, este ucis chiar ; moartea lui trece şi pe planul realităţii ; este ucis în felul acesta de către ficţiune.

Foarte interesant este efectul de care am pomenit deja : exprimarea de către scriitor a unor îndoieli în legătură cu calea ulterioară pe care urmează să o ia naraţiunea sa („Ar urma probabil acum descrierea nopţii în care, în sfîrşit, eroul se naşte[...]. În tot cazul, această naştere poate fi descrisă şi cam aşa...“, sau : „Pe la sfîrşitul lunii mai — ar fi putut povesti Lazăr, tînărul care...“, sau : „Pentru toate aceste frămîntări ale lui Ştefan ar fi cel mult semnificativă acea imagine de prim plan care-mi rămîne mereu în minte : faţa lui Ştefan brăzdată de fîşiile de lumină strecurate printre...“, sau : „Noaptea, Ştefan rămînea deci singur...“, sau : „Cîntecului trebuie să i se dea...“ etc. Este dificil de precizat care este natura atracţiei reale pe care aceste formulări o stîrnesc. Dacă am încerca totuşi să o definim, ar trebui probabil să propunem un raport inedit în care se află la Sorin Titel capacitatea deosebită a rememorării şi stavilele tehnice pe care scriitorul le pune desfăşurării ei. Un sentiment de contrarietate îi apare cititorului : pe de o parte, avalanşa impresiilor fragmentare, deosebit de autentice, de viabile, pe de alta, prevenirea, repetată adeseori, că rîndurile pe care le citeşte sînt una din posibilităţi, pentru care scriitorul a optat în ultimul moment, ca din întîmplare, silit eventual de necesitatea de a nu întrerupe fluxul rapid al naraţiunii sale, atît de acaparator, atît de obsedant.

În aceste condiţii, regimul de existenţă al autenticităţii se schimbă, spre deosebire de cele mai multe dintre accepţiile sale ortodoxe. Autenticitatea nu mai este în aceste condiţii o plauzibilitate, o logică interioară a discursului, scriitorul nu mai îmbogăţeşte realitatea cu variante posibile şi simţite ca atare de către cititor. El introduce în ideea de literatură un regim estetic al posibilităţii, scrie o proză al cărei interes deosebit este tocmai ezitarea ei de a se naşte. De altfel, într-unul

Scanned with OKEN Scanner

dintre articolele sale teoretice, Sorin Titel pleda pentru un personaj, care să se nască concomitent cu întrebarea despre el, adică un personaj care n-a avut timp să se altereze, să se mistifice. (*Cine ești dumneata, domnule Vautrin?*, în *România literară*, numărul 15 din 10 aprilie 1969.) În finalul acestui articol autorul își punea în mod dramatic întrebarea cine sînt în realitate diferitele personaje ale romanelor, se întreba care este consistența ficțiunii literare. Dubiile pe care le construiește în legătură cu propriile personaje par a fi o încercare de a da „un răspuns" acestei întrebări. Se întîmplă, astfel, ca în cele mai realizate dintre prozele sale autenticitatea să crească dintr-o acțiune neașteptată de apăsare asupra prezenței ideii de ficțiune.

Privită în ansamblu, literatura lui Sorin Titel pare dominată de cele două aspecte pe care le-am prezentat succesiv în însemnările noastre ; elanul moralist, ce străbate sub diferite deghizări toate volumele (în schițele din *Copacul* și în cele din *Valsuri nobile și sentimentale* într-o formă mai explicită, uneori chiar sub înfățișarea unor poante finale moralizatoare, în cele două romane și în ultimul volum de povestiri în ipostaze mai elevate, trecute prin filtrul unei tehnici din ce mai elaborate, culminînd cu parabolele din *Noaptea inocenților* — construcțiile cele mai viabile din proza publicată pînă acum de Sorin Titel) și tentația irezistibilă a tehnicii, a prezentării materialului epic, destul de bogat în nuanțe, prin filtre tot mai complicate. În această luptă cu modalitatea se află unul dintre sensurile adînci ale acestei proze : Prezentarea unor trăiri în moduri tot mai ameliorate din punctul de vedere al expresiei literare este ea însăși un fapt de literatură, este semnul nașterii unui nou personaj, cel mai dramatic și mai interesant dintre toate. Acest personaj este autorul, este acea voce care se face auzită sau numai simțită în subsolul tuturor dintre prozele reușite ale lui Sorin Titel. Se întîmplă în felul acesta ca o serie dintre paginile acestor cărți să fie

Scanned with OKEN Scanner

citite numai pentru a urmări naşterea acestui personaj, trecerea lui de la luminozitatea privirii adolescentine asupra lumii la dubiul alegerii formulei existenţiale şi mai apoi (aspectul acesta apare cu evidenţă în cîteva dintre prozele ultimului volum, de pildă în povestirea intitulată *Tinereţea lui Aldo* — o parabolă a despărţirii de adolescenţă) spasmele ruperii de copilărie, pătrunderea în tenebrele vîrstelor de mijloc, cu neliniştile lor, cu încercările lor de a introduce legile raţiunii în lume.

Acuzele care i s-au adus lui Sorin Titel în legătură cu excesul de tehnică al scrierilor sale nu sînt întru totul neîntemeiate. Prozatorul nu se poate desprinde în o serie dintre paginile sale de programul noului roman francez ; rezultatele sînt că se ajunge uneori la o monotonie nu tocmai agreabilă. De altfel, monotonia pare a fi alta dintre primejdiile principale care ameninţă proza sa. Cîteva tehnici sînt întrebuinţate de către autor în chip excesiv. Este cazul, de pildă, al relatării cinematografice, care în ultimile două cărţi este utilizată copios. Puterea de a creea o atmosferă, savoarea notaţiei, o anumită artă a filigranului — ce face ca fraze foarte lungi să poată fi totuşi citite cu plăcere, fără apariţia nici unei senzaţii de sufocare —, un ritm al relatării ce nu poate fi contestat şi care inculcă cititorului un sentiment difuz de amintire nebuloasă, toate aceste calităţi, care aduc proza lui Sorin Titel printre cele mai interesante ale momentului actual din literatura noastră tînără, nu reuşesc totdeauna să împiedice apariţia monotoniei. Refuzarea construcţiei (de fapt, abordarea unei construcţii exclusiv interioare, ţinînd de legile memoriei afective) nu este motivată suficient de convingător în toate ocaziile de către scriitor.

Spuneam în cursul analizelor noastre că mai ales în ultimele scrieri ideea de ficţiune este foarte agreată de către autor, constituind chiar subiectul cîtorva proze. Alături de această

Scanned with OKEN Scanner

preferință trebuie să remarcăm aerul de înființare perpetuă pe care literatura lui Sorin Titel îl are în ansamblul său. Ansamblul celor cinci cărți pe care scriitorul le-a publicat pînă în prezent acesta și este : o magmă lipsită de forme stabile, mișcătoare, capricioasă și ciudată în bizarele ei mișcări, oferind un spectacol fascinant prin eforturile ei surde de a se naște.

Scanned with OKEN Scanner

Un gen monotipic?

S-a spus destul de des despre literatura de *science-fiction* că este o prelungire modernă a basmului. Afirmația aceasta a fost făcută însă mai mult în treacăt, fără argumente. O examinare structurală cît de sumară duce însă spre dovezi foarte serioase. O astfel de examinare propun însemnările de față, a căror metodă constă în adaptarea unora dintre analizele lui V. I. Propp din *Morfologia basmului*, carte excepțională, ce își păstrează savoarea și precizia la mai bine de patruzeci de ani de la apariție.

Cîteva din concluziile pe care Propp le trage cu privire la basmul fantastic trebuie rememorate. Astfel, el conchide că funcțiile personajelor reprezintă „elementele fundamentale ale basmelor", elemente fixe, stabile, independente de cine și în ce mod le înfăptuiește. Structura basmelor fantastice este monotipică, indiferent de faptul că succesiunea funcțiilor se găsește uneori intervertită (acest fapt fiind considerat neesențial). Definiția basmului fantastic sună astfel : „... narațiune construită pe o corectă succesiune a funcțiilor [...], dintre care unele pot lipsi, altele pot fi reluate". O dată acceptată această definiție, adaugă autorul, termenul de „fantastic" își pierde orice sens. Propp stabilește 31 de funcții ale personajelor, funcții care se înlănțuie după ce așa-numita „situație inițială" a fost schițată (situația inițială este una de prejudiciere sau una de lipsă). Să notăm cîteva dintre aceste

Scanned with OKEN Scanner

funcţii, ce sînt deosebit de sugestive din punctul de vedere pe care l-am adoptat : „Nenorocirea sau lipsa sînt comunicate, eroului 1 se adresează o rugăminte sau o poruncă, el este trimis undeva, sau este lăsat să plece [...]. Căutătorul acceptă sau se hotărăşte să întreprindă contraacţiunea [...]. Unealta năzdrăvană intră în posesia eroului [...]. Eroul este adus — în zbor, călare, pe jos — la locul unde se află obiectul căutării lui [...]. Nenorocirea sau lipsa iniţială este remediată." Interesante sînt şi sferele acţiunilor diferitelor personaje ale basmului fantastic. Propp stabileşte 7 sfere de acţiuni, personajele corespunzătoare lor fiind : răufăcătorul, donatorul, ajutorul, fata de împărat (personajul căutat), trimiţătorul, eroul şi falsul erou. Vom încheia aceste exemple cu două observaţii de amănunt pe care autorul le face. Prima se referă la faptul că, uneori, în basm „obiectele acţionează ca nişte fiinţe vii", a doua remarcă faptul că alteori „însuşirea acţionează ca fiinţă vie", intrînd astfel în categoria „uneltelor năzdrăvane". Propp nu trece peste nivelul analizei formale, nu încearcă să stabilească motivele pentru care situaţia basmelor se prezintă astfel, arătînd că aceasta este sarcina cercetării istorice. Se poate conchide însă, după lectura lucrării sale, asupra existenţei unei forme arhetipale a basmului, care derivă (sau concretizează) ideea căutării sau cea a sarcinii dificile.

Extrapolînd, vom găsi în literatura de *science-fiction* o similitudine impresionantă. Ea se poate constata mai întîi în ceea ce priveşte funcţiile personajelor. Cu siguranţă, funcţia cea mai caracteristică este cea a *căutătorului*. Nu mai puţin tipice sînt funcţiile *uneltei năzdrăvane*, a aceluia care îl trimite pe erou în acţiunea sa, *trimiţătorul*. În aceeaşi situaţie se află *călătoria*, una din împrejurările care nu lipseşte în aproape nici una dintre producţiile genului, sau *nenorocirea*, sau *lipsa iniţială*, pe care eroul este chemat să le remedieze. Bineînţeles, sferele de acţiune a personajelor sînt mult modi-

Scanned with OKEN Scanner

ficate, în ele recunoscîndu-se însă cu uşurinţă caracterul specific basmului. Să analizăm cîteva dintre modificările care au survenit.

Lupta şi victoria. Acestea apar modificate în sensul că eroul nu mai repurtează victoria în chip necesar prin însăşi persoana sa (prevăzută cu uneltele miraculoase respective). De cele mai multe ori lupta este purtată de către un grup, care poate pierde pe parcurs pe unii dintre membrii lui, fără ca aceasta să umbrească victoria finală, care niciodată nu poate fi pusă la îndoială. Se întîmplă uneori ca eroul să moară. Şi în acest caz se poate vorbi însă foarte bine despre o victorie, care aparţine însă umanităţii, aceleia care l-a trimis pe erou în numele ei. De cele mai multe ori eroul nu duce o luptă propriu-zisă, avînd adică un duşman concret, cum se întîmpla în basm, ci se loveşte, în acţiunea sa de cercetare sau de explorare, de adversităţi naturale. Observaţia rămîne valabilă şi pentru acele cazuri cînd lupta eroului se duce în interiorul conştiinţei sale, adversarii fiind idei greşite sau prejudecăţi. Ideea gratuităţii lipseşte în general din scrierile genului, schema lui esenţială constînd în trimiterea unui erou undeva pentru îndeplinirea unei sarcini dificile. Este adevărat că în anumite situaţii călătoria poate lipsi, dar atunci lupta are loc totuşi între un savant sau un cercetător şi obiectul pe care îl cercetează şi care i se opune.

Călătoria. Este aproape obligatorie în scrierile de *science-fiction.* Ea nu se deosebeşte în esenţă de călătoria din basm, parcurgînd, printre oprelişti şi greutăţi nenumărate, drumul către un scop final. Niciodată cosmonauţii unei nave în zbor nu vor putea să răspundă că nu cunosc motivul plecării lor în cosmos. Oricît de vagi sau de abstracte, ţelurile există. Călătoriile din romanele lui Jules Verne ies, privite din punctul acesta de vedere, din canonul analizat pînă acum:

Scanned with OKEN Scanner

ele sînt mai mult niște călătorii de studii, care, indiferent de cunoștințele și anticipațiile științifice pe care autorul le produce, participă mai mult la literatura de aventuri decît la cea științifico-fantastică. De altfel, probabil în acest aspect rezidă una dintre deosebirile esențiale dintre literatura de aventuri și aceea de anticipare științifică. În prima, călătoria stă sub semnul gratuității, în cea de a doua, ea este efectuată pentru un scop oarecare. De aici și relativa „seriozitate" a genului de care ne ocupăm.

Unealta năzdrăvană. Nu trebuie argumentat în mod deosebit faptul că eroii literaturii de *science-fiction* sînt prevăzuți cu numeroase asemenea unelte. Faptul este evident pentru oricine a citit măcar cîteva povestiri. Semnificația acestor unelte este cu mult mai mare în genul de care ne ocupăm decît în basme, tinzînd să devină principală (faptul este regretabil și în el trebuie căutată priza relativ limitată la publicul larg, pe care genul o are). În basmele fantastice eroul era prevăzut cu anumite unelte, în multe dintre scrierile literaturii de anticipație se poate spune că uneltele sînt prevăzute cu eroi. Evoluția uneltelor miraculoase este de departe inovația cea mai spectaculoasă a genului față de prototipurile sale epice. S-a atins astfel de către unii autori performanța ca uneltele (roboții) să fie transformate în eroi și întreaga acțiune să fie construită în jurul lor. Au apărut astfel lucrări ce se îndepărtau vizibil de canoanele genului, promovînd o nu lipsită de savoare literatură a distorsiunilor logice (Isaac Asimov, *Eu, robotul,* de exemplu) sau o speculație barocă pe tema ducerii la adsurd a acțiunilor umane (Camil Baciu, *Planeta cubică*). În aceste cazuri temele științifico-fantastice pot fi considerate mai mult niște pretexte, orice altă figurare putînd fi folosită.

Scanned with OKEN Scanner

Umor și science-fiction. Una dintre observațiile foarte profunde pe care Propp le face în cartea sa se referă tocmai la acest aspect : „Abaterile flagrante sînt umoristice și indică o descompunere a genului". Este o afirmație care poate fi alăturată cu toată seriozitatea unora dintre scrierile genului de care ne ocupăm, scrieri care cultivă parodia. Ele au în adevăr aerul unor realizări de crepuscul, fiind lipsite de orice interes literar. Cultivarea lor de către unii indică o anumită epuizare a resurselor genului, fenomen datorat în considerabilă măsură unui exces de factologie tehnicistă, dăunător din punct de vedere literar.

Posibilitatea schemei. Însemnările de față n-au reușit și n-au intenționat să întreprindă o analiză formală cît de cît întinsă a genului științifico-fantastic. Ele au intenționat numai să sugereze posibilitatea elaborării unei scheme formale a genului, asemănătoare în chip esențial schemei basmului. O cercetare exhaustivă rămîne un deziderat, relativ ușor de împlinit. O serie de lucrări, care la prima vedere ar părea incompatibile cu liniile formale pe care le propunea, se dovedesc la o analiză mai atentă deosebit de conforme cu ele. Să tratăm în mod succint cîteva exemple luate la întîmplare. Iată, de pildă, romanul *Astronauții* de Stanislav Lem, o lucrare de mare întindere care respectă într-un mod vizibil schema basmului fantastic. Personajele fac o călătorie cosmică, trecînd prin încercări felurite. Două dintre funcțiile basmului apar în el cu o mare claritate (bineînțeles, modificate după cerințele genului). Prima este *trimițătorul*, un personaj foarte înțelept, care, rămas pe pămînt, ține legătura cu cei plecați. A doua este constituită de un creier electronic numit predictor, care îndeplinește funcția de *unealtă năzdrăvană*. Rolul acestei mașini este foarte mare în cadrul expediției, ea avînd rolul de a decide în chestiunile cele mai delicate și mai dificile. Ea este un adevărat sfătuitor de care expediția nu nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai că nu se poate dispensa, dar care joacă un rol esențial în desfășurarea ei. Un al doilea exemplu ia în considerare o povestire recent tradusă în „Colecția de povestiri științifico-fantastice". Este vorba despre *Îmblînzitorul de centipezi* de Gérard Klein. În această povestire eroul se decide să intervină pentru a repara o nedreptate și se folosește în întreprinderea sa temerară de un animal fabulos de mare, care trăia pe planeta respectivă. Drumul pe care eroul îl parcurge în spinarea „calului" său este cum nu se poate mai tipic.

Există posibilități reale pentru alcătuirea unei morfologii a genului științifico-fantastic.

Scanned with OKEN Scanner

Şase consideraţii la romanul poliţist

Un paradox al romanului poliţist. Este dificil de stabilit începutul genului detectiv. Elemente detectivistice apar în literatură din timpuri străvechi. Oamenii au dedus dintotdeauna şi nu ne miră indicarea de către Fereydoun Hoveyda, autorul unei relativ recente istorii a romanului poliţist, a unor antice precedente (Herodot, Virgiliu, Pliniu cel tînăr, Sofocle). Ca gen însă, ca istorie a unei deducţii, romanul poliţist apare în secolul trecut şi mulţi dintre comentatorii săi îi atribuie paternitatea lui Edgar Allan Poe, cu nuvela sa *Crimele din Rue Morgue,* apărută în 1841. Vincent Buranelli, unul dintre avizaţii exegeţi ai lui Poe, consideră această nuvelă drept *cea mai bună din cîte s-au scris* iar pe C. Auguste Dupin *figura eternului detectiv.* Aceste judecăţi par exagerate, în sensul lor absolut. Nu se poate contesta însă faptul că Poe a creat, într-adevăr, un prototip literar. Cunoscuţii eroi ai romanelor detective care succed personajului lui Poe (Sherlock Holmes, Philo Vance, Charlie Chan, The Father Brown, Jules Maigret, Perry Mason, Arsène Lupin, Hercule Poirot şi alţii) pot fi socotiti a fi variaţiuni, mai mult sau mai puţin pline de virtuozitate, pe tema Auguste Dupin. Nu este vorba de epigonism din partea celor de după Poe, ci de existenţa unei pre-structuri necesare. Se pot rezolva mii de ecuaţii de un anumit grad. Formula de obţinere a rezultatului e identică. Fără îndoială,

Scanned with OKEN Scanner

unele artificii de calcul sînt posibile, esența metodei e însă neschimbată. Este cazul romanului polițist clasic, în care, invariabil, o minte umană parcurge pe calea deductivă drumul de la inaparent la esențial. Împrejurările și succesiunea diferă, principiul e același. Plăcerea principială a unei astfel de lecturi ar fi deci aceea a unui exercițiu mintal. Însuși Poe vedea acest tip de narațiune ca similar unui rebus. Victima este deci un „x", care nu contează decît ca pretext, detectivul personifică metoda de rezolvare a ecuației. Este firesc, deci, ca în economia unui roman polițist să nu încapă lucruri ce stînjenesc o lectură premeditată ca exercițiu mintal. Nu interesează, așadar, de loc ceea ce ar putea constitui latura afectivă a întîmplărilor. Cititorul nu are preferințe sau compasiuni nemotivate, are doar curiozități. Detectivul nu are facultățile ascuțite intuitiv de o vendetta, ci e un profesionist implacabil și infailibil. André Wurmser, în prefața la versiunea românească a romanului său *Asasinul a murit întîiul*, arată, sintetizînd această calitate fundamentală a genului: „Legăturile dintre romanul polițist și psihologie sînt într-adevăr foarte sumare. Din punct de vedere psihologic, romanul polițist trebuie numai să nu fie inadmisibil: mai mult nu i se cere. Dacă cititorul se împiedică de neverosimilul psihologic, totul e pierdut, dar dacă se interesează de psihologia personajelor, totul e, de asemenea, pierdut. Ce jucător de șah s-a interesat vreodată de gîndurile Turnului sau ale Nebunului, sau chiar de-ale Reginei?" Aceste spirituale opinii ale lui André Wurmser reprezintă enunțarea paroxistică a „algebrismului" romanului polițist, caracteristic într-adevăr lui Poe și unora dintre marii autori anglo-saxoni ce i-au urmat. Se întîmplă, însă, ca sub pana scriitorilor acest „algebrism" programatic să capete valențe nescontate, calități ce depășesc în sens estetic intențiile inițiale. Lucrul acesta este vizibil încă de la Poe. Auguste Dupin are un nimb romantic al infailibilității, Sherlock Hol-

Scanned with OKEN Scanner

mes cîntă la vioară, Arsène Lupin este un gentleman, părintele Brown un filozof moralist, Maigret — justițiar în sens etic. O anume poezie nu li se poate contesta acestor cavaleri ai silogismului. Există, scrie Chesterton, „sub înfățișarea fantastică a indiciilor depistate de Sherlock Holmes, ceva ce tinde să afirme poezia detaliului de civilizație". Este însă o poezie precară, de un romantism primitiv, pe care același Chesterton o numește a „implicațiilor romantice ale metropolei". Mihai Ralea, apărînd genul polițist, notează și el în legătură cu acest aspect: „Așadar, totul se schimbă, afară de nevoia noastră de copilărie". Într-un interesant studiu *(Poetica romanului polițist)*, Iordan Chimet releva unele aspecte lirice ale personalităților marilor detectivi ai literaturii. Este necesar, însă, să adăugăm considerațiilor sale precizarea că interesul principal pe care îl prezintă un roman polițist, cel puțin în întrupările clasice ale acestui gen, nu este unul poetic. Nu deschidem o carte de Conan Doyle pentru poezia ei, ne interesează un Sherlock Holmes care raționează, nu unul care cîntă solitar la vioară.

Depășirea „algebrismului" nu trebuie căutată, credem, atît în direcția poeziei, cît în aceea a analizei psihologice. Majoritatea autorilor de romane polițiste nu-și limitează personajele la simple roluri de exercițiu mintal. Intenționat sau nu, acești autori fac din eroii lor, adesea, personaje în sensul literaturii artistice. La Agatha Christie însăși — campioana incontestabilă a abstractizării afabulațiilor — uneori apar rudimente de complexitate sufletească a eroilor. După cum se vede, butada lui André Wurmser despre necesitatea unor eroi-semne algebrice este un simplu deziderat. Esența genului nu permite, în fond, aceasta. Dacă ar permite-o, s-ar naște un roman în care s-ar da pur și simplu datele ca într-o problemă matematică iar rezultatul s-ar

Scanned with OKEN Scanner

scrie la urmă cu litere întoarse, similar dezlegării ghicitorilor.

Jules Maigret, eroul seriei de romane ale lui Georges Simenon, este poate cel mai reprezentativ pentru detectivul în care scriitorul n-a investit numai inteligență deductivă pură, ci și umanitate discretă, contradicții și reticențe. În *Prima anchetă a lui Maigret*, de pildă, el ne apare ca un tînăr slujbaș oarecare, timid și decis, consecvent și dubitativ. Maigret este, în primul rînd, un caracter. În romanele dedicate lui, și la aceasta au contribuit mult și filmele cu Jean Gabin în rolul comisarului, cititorul este tentat să lase deoparte crima și să urmărească evoluția umană a detectivului. Iată o situație care contravine în mod flagrant principiilor romanului polițist clasic. Ea se întîlnește la aproape toți marii autori ai genului ca tendință implicată.

Un exemplu românesc ni se pare util. Este vorba de romanul lui Nicolae Mărgeanu, *Cercul magic*. Unul dintre asasini, pictorul Mihai Onu, nu numai că este abordat de către scriitor ca psihologie, dar trăirile lui sînt aprofundate în cea mai bună manieră analitică. Departe de a fi un asasin „lombrozian" sau o victimă primitivă ca psihologie, acest om vădește o complexitate demnă de interes. Discuțiile sale cu căpitanul Vigu ni-l revelează contradictoriu, dominat de impulsuri polare, pasionat de arta sa și obsedat de greșelile de adolescență, iubindu-și soția și apoi premeditîndu-i moartea. Depozițiile sale neadevărate de la început au astfel un straniu curent subteran de adevăr. Decăderea sa este o dramă. Și atitudinea detectivului față de el este la fel de nuanțată. Vigu simte în anumite momente o simpatie inexplicabilă pentru asasin, raționamentele sale au astfel un revers inefabil. Se întîmplă, adesea, mai cu seamă cînd parcurge discuțiile pe care Vigu le poartă cu pictorul Onu, ca cititorul să uite că de fapt Vigu este detectivul care urmărește o pistă iar Onu unul dintre prezumtivii asasini, și

Scanned with OKEN Scanner

să se lase prins de o bună proză de analiză. Vigu utilizează în cîteva rînduri, în timpul acestor discuţii, o subtilă variantă a conducerii dialogului, ce pasionează. Duelurile verbale au deci valoare în sine, după cum sînt interesante şi tribulaţiile existenţialiste de nuanţă quasi-heideggeriană ale pictorului.

Logica deducţiilor şi rigoarea simetriilor nu suferă din pricina acestor digresiuni analitice, dar, după cum arătam, cititorul scapă uneori de „tirania" aflării criminalului. Relaxarea sa este una estetică. Este mai presus de orice îndoială faptul că procedarea aceasta scriitoricească este viabilă. Intervine însă o contradicţie paradoxală, care pune în discuţie evoluţia ulterioară a genului. Anumite fapte, dintre care am relevat mai sus cîteva, semnalează o deplasare a centrului de greutate al romanului poliţist contemporan de la rigoare matematică spre analiză. Dar, după cum bine arăta André Wurmser în butada citată, esenţa genului rămîne totuşi urmărirea unui şir riguros de deducţii, şi nu a unor eroi care sînt, de fapt, nişte semne convenţionale ale acestor deducţii. Îndepărtarea de la rigoarea canonizată încă de Poe duce spre alternarea a însăşi esenţei genului. Se îndreaptă romanul poliţist spre disoluţia sa pe calea analizei psihologice ?

Unele realizări, care păstrează o cumpănă subtilă între rigoare şi digresiune, infirmă un atare pronostic. Ele probează, pe de altă parte, o anume predilecţie spre o lectură complexă a cititorului modern, cititor ce refuză să se lase condus cu docilitate prin opera literară şi doreşte să participe. Romanul poliţist cu eroi complexi satisface această dorinţă de participare, de prelungire a lecturii dincolo de ultima filă a cărţii. Evenimentele pe care le trăiesc astfel de eroi capătă un relief contradictoriu, stimulează imaginaţiile în direcţii ulterioare. Geometria plană clasică este proiectată în spaţiu.

Scanned with OKEN Scanner

O lectură ce nu se savurează. Într-adevăr, cititorul de romane polițiste nu savurează cărțile pe care le parcurge. Este o lectură care poate să se consume în cele mai diverse ocazii : în tren, într-un autobuz care îl zguduie pe cititor foarte adesea. Romanul polițist se parcurge cu neglijență, o neglijență concentrată însă, o neglijență specifică, amicală. O dată cu ultima pagină, o bruscă lipsă de recunoștință îl atinge pe cel care nu cu mai mult de cîteva minute strîngea cu febrilitate în mîini cartea. Este dispus să o dăruiască sau să o împrumute pe un termen nedefinit primului care i-o va cere. Privirea pe care i-o aruncă este aceea care se adresează unei lămîi care a fost stoarsă. Nu este lipsă de simpatie în această privire, dar este un fel de nedumerire nu lipsită de o vagă bunăvoință : ca trezit dintr-o pasiune mistuitoare, omul se întreabă cam perplex cum a putut să fie atît de absurd.

Fuga spre sfîrșit. Psihologia clasică a cititorului de literatură (care vrea să afle „ce s-a mai întîmplat") este înlocuită cu una ce s-ar putea defini prin sintagma „care este sfîrșitul". Lectura unui roman polițist este o fugă spre deznodămînt, uneori o fugă dezordonată, în salturi care depășesc pasaje întregi, alteori una mai temperată, dar nu mai puțin fugă. Cititorul are motive să se gîndească tot timpul la sfîrșit, la cel care a ucis. Lectura lui se petrece sub obsesia ajungerii la punctul terminus. Niciodată un cititor de romane polițiste nu își va putea exprima dorința ca lectura lui să dureze cît mai mult. O întrebare ar putea fi de ce, în acest caz, el nu sare direct la sfîrșit, de ce mai parcurge etapele intermediare. Aici se află unul dintre paradoxurile lecturii romanului polițist. Lectorul are conștiința neașteptată că îndeplinește o muncă, o muncă nu lipsită de o oarecare răspundere. El nu poate să treacă peste etapele intermediare ale lecturii sale, este oprit de o clauză tacită. Poate

Scanned with OKEN Scanner

că pe parcursul lecturii el simte de nenumărate ori tentația de a se uita la ultimele pagini, dar nu-i cedează ; între el și acel text care se află în fața sa există un raport bine determinat. El, cititorul, este obligat să parcurgă totul, cu cea mai mare atenție, iar autorul va trebui să-i livreze la sfîrșit un deznodămînt interesant (surprinzător). Din cauza aceasta fuga spre sfîrșit are loc sub semnul conștiinței unei vagi culpe. Este motivul pentru care de cele mai multe ori ea are loc încet, mascată sub tendința cititorului de a-și spune că, de fapt, și etapele intermediare sînt interesante. ba chiar pasionante.

O *finalitate precisă.* Cititorul unui roman polițist înaintează în lectura sa deloc consumînd un divertisment. Avansul său este, dimpotrivă, foarte serios. Concentrarea sa semnifică în primul rînd, cum am mai spus, conștiința că face o treabă serioasă, o acțiune care va avea niște rezultate precise. Se pare că opinia, curentă, că cititorul de roman polițist se destinde, este greșită. El nu se destinde, ci tinde spre ceva destul de precis, tinde spre aflarea unor lucruri care îl interesează. Contemplarea, recitirea unor pagini de dragul lor însele sînt defecțiuni care nu intervin într-o astfel de lectură. Lectura aceasta este fluentă, ea decurge implacabil de la prima pînă la ultima pagină. De altfel, se și spune că numitul roman nu se poate lăsa din mînă pînă la ultimele rînduri. Și lectura seamănă, din punctul acesta de vedere, cu îndeplinirea unei sarcini ce implică neapărat consecvență și continuitate, care prin natura ei cere neapărat o acțiune neîntreruptă.

Scriitorul „joacă cinstit". Acest sentiment îl are, fără îndoială, cititorul de romane polițiste. Foarte rar se întîmplă ca autorul să-i joace o festă, să nu-i comunice, în fine, care este situația reală. Cu siguranță există printre mobilurile

Scanned with OKEN Scanner

unei asemenea lecturi o nevoie de claritate și de simetrie. De aici o familiaritate a tuturor față de acest gen de cărți, o lipsă de ezitări în emiterea unor aprecieri, spontaneitate în abordarea lecturii. „Cinstea" celui ce livrează obiectul lecturii are ceva din cinstea unei tranzacții. Într-adevăr, spune privirea curată a celui ce tocmai a închis un roman polițist (reușit), după ce, bineînțeles, l-a terminat, a fost o treabă curată. Am plătit, am primit, mă declar mulțumit de schimbul operat. Aceste afirmații nu trebuie privite neapărat ca reprobative. Romanul polițist are o legitimitate a lui, pe care însemnările de față nu intenționează să i-o conteste, ci doar să-i sugereze cîteva nuanțe metaforice.

Conservatorism feroce. Sub aparența lui jovială romanul polițist are niște ambiții conservatoare nebănuite. El luptă pe tăcute împotriva prozei ambigue, pe care timpurile moderne au promovat-o din plin. Trebuie să scriem lucruri inteligibile, care se îndreaptă în mod implacabil de la un punct spre alt punct, par a spune autorii respectivi, par a întări cei ce fac din citirea tuturor apariților un deziderat ce nu poate fi încălcat. De ce să citim proze în care lucrurile nu sînt tocmai clare, sau sînt neclare de-a binelea, se întreabă nedumeriți amatorii de romane polițiste. Romanul polițist are în felul acesta o față agresivă. El se opune înnoirilor prozei și în general celor ale literaturii. Cei care citesc cu oarecare ostentație numai romane polițiste sau cel mult de aventuri refuză în mod tacit să recunoască lucrările literaturii moderne. Refuză să ia cunoștință de ele. Și editurile și cititorii au de meditat asupra luptei conservatoare pe care romanul polițist o duce sub aparenta lui nevinovăție.

Scanned with OKEN Scanner

Clișeu și mit

Se vorbește în ultimul timp din ce în ce mai insistent despre formele moderne ale mitului, despre felul în care aceste forme se manifestă în literatură și în artă. Se vorbește despre o resurecție a mitului și se dau diferite explicații, dintre care aceea care ne dă mai mult de gîndit este aceea care procedează prin analogie cu perioada străveche a apariției miturilor. Potrivit acestei aserțiuni, reîntoarcerea artei spre mituri ar fi o reacție la ritmul deosebit de rapid al dezvoltării științei și tehnicii contemporane ; întocmai ca omul din vechime, care nu pricepea anumite fenomene naturale sau care își sintetiza în mod fabulos aspirațiile esențiale, artistul modern ar fi total depășit de cunoașterea științifică a epocii și ar putea să-i intuiască doar miturile ; această cunoaștere prin mituri ar urma să fie depășită de către artistul viitorului, care ar reface echilibrul renascentist dintre știință și artă în același om ; apetența publicului modern pentru mituri ar avea o explicație similară : rapiditatea dezvoltării civilizației, imposibilitatea relativă a urmăririi ei pe calea cunoașterii conceptuale, tentație de a găsi, totuși, simbolurile acestei dezvoltări.

Aserțiunii acesteia i s-ar putea aduce argumente din diferite domenii ale artei (cele din film și televiziune fiind cele mai ușor de găsit). Vom încerca să urmărim prin prisma anunțată cîteva aspecte ale clișeului literar.

Scanned with OKEN Scanner

Clișeul literar este o noțiune foarte des întrebuințată, dar vagă. Ea se folosește în mod reprobativ, cu accepția aproximativă de modalitate deja cunoscută, mimetică, demonetizată sau, teoretic spus, vădindu-se adecvată numai unei faze depășite din istoria genului despre a cărui componență se discută. Există o viață a clișeului literar, ce ar putea fi urmărită istoric. S-ar constata la capătul unei activități de acest fel că fiecare scriitor de notorietate și-a avut epigonii săi, că fiecare inovație literară a devenit la un moment dat propriul său clișeu sub pana unora. Vom da cîteva exemple din literatura noastră recentă. În poezie clișeul ia, cel mai adesea, forma mimetismului de atitudine. A apărut, astfel, la un moment dat, o întreagă pleiadă de nume feminine în poezie, pleiadă care exalta ardențe senzuale, pe urmele unor reale succese ale acestei maniere ; au apărut poeți preocupați mimetic de soarta limbajului poetic. În proză faptele sînt mult mai aparente și o inițiativă ca aceea luată la un moment dat de o revistă de la noi în sensul depistării lor depune mărturie. Se observă uneori, în acest domeniu, apariția unui „al doilea conformism", anumite modalități legate de numele unor mari prozatori moderni tinzînd să devină, prin frecventarea lor obsesivă, clișee.

Am menționat cîteva aspecte pentru a obține o delimitare a noțiunii. Ceea ce urmărim în principal, după cum arătam și la începutul acestor însemnări, nu este însă denunțarea dezavantajelor clișeului. Dezavantajele sînt cunoscute. Nu dorim nici să ne oprim asupra clișeului considerat ca parodie a ideii de preluare creatoare. Mai interesant de urmărit ni se par unele aspecte legate de receptarea clișeelor literare, de modul în care această receptare evoluează în contemporaneitate, pe de o parte, unele ipostaze inaparente ale clișeului în literatura actuală, pe de altă parte. Unghiul acesta de vedere, care ține cont de ipoteza resu-

Scanned with OKEN Scanner

recției miturilor, poate duce la unele constatări de asemeni demne de interes.

Evoluția din ultimile decenii a literaturii vădește, alături de tendința inovării, tendință dusă adesea pînă la paroxism, o înclinare spre cultivarea frecventă a clișeului. Ne referim, de pildă, la genul polițist, la literatura de aventuri sau de *science-fiction*. Genurile acestea sînt relativ noi și marele lor succes de public nu poate fi trecut sub tăcere (în acest punct al discuției ar putea să ni se aducă obiecția că genurile la care ne referim nu sînt propriu-zis literatură, că se adresează atenției pasive, că nu aduc noutăți, „arta" lor reducîndu-se la umplerea unor scheme prestabilite ; argumentele acestei obiecții s-ar putea înmulți ; îl vom menționa doar pe acela care reproșează sus-numitelor genuri că sînt un fel de literatură de consum, că o astfel de carte „se consumă" și apoi se uită imediat, caracterul ei inteligibil și rezonabil fiind dublat de o stingere fulgerătoare a interesului cititorului, o dată cu ultima filă ; nu discutăm însă aici valabilitatea unor asemenea argumente, nici deosebirile genurilor amintite față de entitatea numită marea literatură). Succesul poate fi explicat perfect prin nevoia de mit a cititorului. Eroul principal al romanului polițist are infailibilitatea unui erou legendar. Detectivul acesta nu dă greș niciodată, el este „cel-ce-știe" și „cel-ce-deduce" totul. Mitul său sintetizează ideile de perspicacitate și de subtilitate, el este un Ulise modern. Eroii romanelor de aventuri sînt similari din acest punct de vedere. Prin isprăvile lor ce nu cunosc eșec, ei sînt concretizarea virtuților acțiunii umanitariste. În ei renaște mitul lui Hercule. Nu mult deosebiți sînt o serie dintre eroii de science-fiction. Mediile neobișnuite în care acționează nu le schimbă în esență simbolistica, atît de frecventă în basme, doar că, în cazul lor, năzdrăvanul se transformă într-un „supraom" prin prerogative fabuloase de natură tehnică.

Scanned with OKEN Scanner

În genurile amintite clișeele sînt elemente de bază ale construcției literare și se poate spune că receptarea lor repetată este esența atracției pe care genurile o exercită. Interpretarea uzuală care se dă acestui aspect este una depreciativă, pe care am pomenit-o deja. În spiritul ipotezei pe care o menționam la începutul acestor însemnări, lucrurile se pot interpreta într-un cu totul alt mod. Tentația egalării cunoașterii conceptuale prin sintetizări mitice operează în aceste cazuri prin clișee. Cunoscînd și recunoscîndu-l la nesfîrșit pe eroul său preferat, cititorul își oferă printr-un racursi un simbol cu implicații extrem de vaste, simbol ce tinde să rezolve un impas obiectiv.

Dar argumentele noastre ar rămîne, probabil, destul de neconvingătoare dacă s-ar limita doar la genurile literare pe care le-am pomenit mai sus și care sînt în general considerate (nu discutăm acum dacă în mod îndreptățit sau nu) subliteratură. Vom înfățișa, așadar, cîteva aspecte ce țin în mod strict de literatura artistică.

În poezie, după cum arătam și mai sus, cel mai adesea clișeul apare sub forma mimării de atitudine. Una dintre atitudinile generatoare de mimetisme este aceea legată de ideea de inovație. Poezia modernă este pusă sub semnul inovării sau, mai precis, sub semnul mitului inovării. Înnoirile de expresie poetică sînt explicabile, din acest punct de vedere, prin mecanismul formării miturilor: preocupată de ea însăși, obsedată de o evoluție cît mai rapidă a modalităților sale, poezia încearcă și reușește să echivaleze în acest fel ritmurile obiective ale dezvoltării omenirii. Acest mit al noului, pe care poezia îl întreține prin înnoirile sale de expresie, poate fi interpretat drept echivalare artistică sintetică a noului politic, social, științific. Situația se mai întîlnește, de altfel, și în proză sau în critică. O serie de scriitori au început să-și pună întrebări din ce în ce mai profunde despre propria lor artă și să încredințeze tiparului

Scanned with OKEN Scanner

rodul acestor meditații. Se scriu romane ale unor romane. Aspectul s-a extins și în critică, activitate ce tinde în mod paradoxal să se desprindă de literatura propriu-zisă și își pune sieși interminabile probleme. În cazul criticii, examinarea propriu-zisă a literaturii tinde să fie înlocuită printr-un simbol de înaintare, de modelare ; contează mișcarea, chiar dacă ea se înregistrează doar ca pendulare între doi poli posibili, extremi. Oarecum similar este și mitul cuvintelor, mitul luptei lor fără de sfîrșit cu lucrurile și cu ideile (aici ar fi, să zicem, posibilă o paralelă cu mitul lui Sisif). Pătrunderea în necunoscutul cuvintelor se poate interpreta drept o sinteză de tip mitic a luptei cu necunoscutul din realitate. S-ar putea găsi și alte atitudini fundamentale în poezia modernă. Clișeele ce rezultă din frecventarea lor s-ar explica tot prin propensiunea spre mit.

În proză, situația este, într-o oarecare măsură, similară. Într-adevăr, alături de tendința de aprofundare cvasi-științifică a psihologiilor s-a făcut simțită tendința spre construirea și susținerea artistică a unor mituri. În acest sens trebuie menționată cultivarea prozei fantastice, magice și ambigue. Fantasticul și magia oferă o lume secundă, ce poate fi considerată modelarea artistică a celei reale ; am putea vorbi în acest caz despre un mit al posibilităților artei. Ambiguitatea ar putea fi interpretată drept o cultivare a mitului contrar, a mitului imposibilităților artei în fața realităților moderne. Ar mai putea fi menționată aici și tendința spre obiectivare a prozei moderne, tendința scriitorului de a se retrage treptat în anonimat, lăsînd acumulările sale de tip oarecum documentaristic să vorbească de la sine. Această tendință poate fi pusă sub același semn al mitului imposibilității literaturii.

După cum se vede, aserțiunea inițială a însemnărilor de față își poate găsi argumente. Vrem să precizăm că nu ple-

Scanned with OKEN Scanner

dăm nici pe departe pentru clişeul literar şi că am alăturat această noţiune celei de mit din motivul că nu am găsit nici una mai potrivită pentru a ilustra tendinţa, reală în arta actuală, de a echivala ritmurile dezvoltării omenirii pe calea cîtorva idei cardinale, ce polarizează mari grupări de scriitori. Ideile acestea seamănă, prin mecanismul apariţiei lor şi prin felul în care sînt concretizate, cu miturile.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Ralea și literatura universală

Siguranța cu care Ralea se mișcă în anumite zone ale literaturii universale — de preferință franceze — decurge dintr-o ușurință a definirii esențelor, dublată de îndrăzneala enunțului net. Eseurile dedicate literaturii universale nu lasă loc la îndoieli cu privire la opinia autorului lor, sînt tranșante în chip total. Fiecare în parte se înfățișează ca o construcție perfect închegată logic, cu premise, deducții și raționamente ce se înlănțuie riguros.

Mihai Ralea are curajul caracterizărilor unilaterale. Prezentînd o personalitate sau alta, nu ambiționează să-i lumineze toate caracteristicile. Alege un aspect socotit esențial, îl exagerează — nu arareori prin butade memorabile — și grupează celelalte aspecte, deductiv, în jurul acestuia. Eseul despre Maurice Barrès începe astfel : „Viața acestui om a fost, după cuvîntul lui Spinoza, o meditație a morții" ; iar cel despre Romain Rolland cu formularea : „Este probabil vocația Franței de a produce acel curios gen de luptători care se bat în duel singular contra tuturor". Scriind despre Rainer Maria Rilke, Ralea pornește de la faptul că acesta a murit de leucemie și îi explică întreaga creație lirică prin metafora, numită cu un termen medical, a devitalizării.

În multe împrejurări — și nu numai în eseurile asupra literaturii universale — Ralea pornește de la afirmația cuiva

Scanned with OKEN Scanner

(Marx îl prefera ca prozator pe Diderot, un critic francez observa că la Goethe viața și opera constituie un tot, Gorki reproșa criticilor și editorilor că nu acordă suficientă atenție operei lui Jules Verne, Gide spunea în prefața la *Paludes* că acceptă ca volumul să-i fie explicat de către cititori etc.), sau de la o idee de mare generalitate. Iată savuroasele trepte ale raționamentului principal din eseul *Despre critica literară*: „Mi-aduc aminte de prefața lui A. Gide la delicioasa sa carte *Paludes*. El spune acolo, textual, că așteaptă ca volumul să-i fie explicat și tălmăcit de cititorii săi [...]. Cred că ceea ce spunea Gide despre o operă de care nu era prea sigur, pe care n-o domina nici el cu multă limpezime, se poate întinde deasupra oricărei opere, oricît de clară și de definitivă ar fi aceasta [...]. O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei [...]. Împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat." Plecînd de la o butadă, cea a lui Gide, criticul își încoronează raționamentul deductiv cu o alta. Procedeul acesta, care apare în repetate rînduri, trădează o voluptate mintală, o plăcere a aducerii ideilor pînă la ultimele lor consecințe logice. În eseul intitulat *Observații de bun-simț asupra culturii*, Ralea afirmă fără ezitare: „Idealul culturii e martirajul", — exagerînd intenționat adevărul că ideile intră în conștiințe prin filieră afectivă. Există în această tendință de încununare a raționamentelor prin butade o intenție — sau poate doar o înclinație — spre claritate didactică, moralistă. Exagerate, raționamentele și afirmațiile devin memorabile.

Dar această tentație a paradoxului poate fi interpretată nu numai în sensul ei funcțional, de adăugare a unei străluciri mnemotehnice decisive. Ea semnalează și o excelență a inteligenței, un neastîmpăr mental avid de noi aspecte; Ralea duce uneori lucrurile pînă la absurd, dintr-un exces

Scanned with OKEN Scanner

de forță. Avînd în față o serie de noțiuni, el „vede" cu o fulgerătoare claritate chiar combinațiile cele mai puțin posibile dintre ele, și, de dragul jocului superior, le enunță. Reversul acestei capacități impresionante include, însă, anumite neajunsuri. Pentru a reuși adevăratele sale tururi de forță, Ralea simplifică lucrurile. Le reduce la cîteva aspecte socotite fundamentale. Fiind în posesia cîtorva elemente sigure, el își începe apoi strălucitoarele raționamente cu care, în ciuda unilateralității lor, vizibilă uneori, își seduce cititorii.

Spuneam că una dintre sursele farmecului deosebit al eseului lui Ralea este cutezanța extremă în enunțuri. Cu dezinvoltură, doctrina lui William James este explicată prin elanul spre sănătate și echilibru al filosofului, opera lui Gide prin dualismul personalității acestuia. Este aici un subiectivism de o stranie rigoare. Uneori, viziunea de ansamblu pe care Ralea o propune asupra unor personalități ni se pare precară, lipsită de ilustrarea unor necesare contradicții ale acestora. Criticul însă nu țintea, se pare, să aducă vreo contribuție la ordinea documentaristică sau strict științifică a problemei. Preferința vizibilă pentru paradox și butadă, cu riscurile sale inerente, este probantă. Pretexte pentru cozerii sclipitoare, eseurile lui Ralea n-au intenții și iluzii deșarte de elucidare integrală. Spiritual, autorul etalează impresii pe care — fenomen tipic pentru familia sa de spirite — nu le susține cu ardoare. Le împrăștie doar, într-un fermecător și generos joc de artificii.

Modul de a scrie al lui Ralea, cel puțin în eseurile dedicate literaturii universale, s-ar putea denumi refuzul analizei. Într-adevăr, eseistul recurge extrem de rar la detalieri, preferă manevrarea plină de virtuozitate a ideilor generale. Această preferință ține în măsură considerabilă de înclinația pentru o demonstrație riguroasă, înclinație ce duce uneori la exagerare sofistică. Portretul făcut lui Rousseau

Scanned with OKEN Scanner

este ilustrativ în această privinţă, fiind vădit unilateral şi sfîrşind prin forţarea termenilor. De altfel, criticul manifestă şi în comentarea altor personalităţi tendinţa de a nu le aprofunda meandrele contradictorii. Adesea, afirmaţii de extremă generalitate, pe care Ralea le produce cu o deosebită uşurinţă, sînt vulnerabile teoretic, vădit relative. Se întîmplă ca sinteza propusă pentru o personalitate sau alta să nemulţumească prin parţialitate. Aceste neajunsuri, însă, cu greu le observăm. Căci greu, nespus de greu, ne putem smulge din magia jocului superior pe care eseistul ni-l propune.

În studiul de deschidere al *Impresiilor asupra literaturii spaniole*, intitulat *Clasicism, romantism, baroc*, Călinescu disociază tipurile artistice clasice de cele romantice. Pornind de la tipuri create artistic, Călinescu ajunge să vorbească şi de creatori. (Astfel Hugo, spune el, poate fi considerat clasic prin delirul factice, iar Sainte-Beuve e romantic prin căutarea inefabilului personal etc.). Din acest ultim punct de vedere, cîteva dintre judecăţile călinesciene explică uimitor de precis mecanismul psihologic al modului cum sînt scrise eseurile lui Ralea. În eseurile sale închinate literaturii universale, Ralea vădeşte înclinaţii ce îl apropie surprinzător de tipul clasic, aşa cum este descris acesta de Călinescu. Iată, spre exemplificare, cîteva dintre formulările lapidare ale lui Călinescu : „Complexiunea intelectuală şi sufletească a clasicului este [...] întemeiată pe umanităţi, pe o sensibilitate maioresciană, purificată prin logică [...], arătînd interes pentru tipurile eterne. Are despre lume o viziune caracterologică [...], suferă de incuriozitate (pentru document) [...], cultivă stările clare, logice [...], se complace în jocuri de inteligenţă, are «espirt».“

Cu greu s-ar putea formula judecăţi mai profunde decît acestea în legătură cu modul în care Ralea îşi gîndeşte şi

Scanned with OKEN Scanner

scrie eseurile despre literatura universală. Într-adevăr, pentru el nu există zone ceţoase în opera unui scriitor sau a altuia, formidabila forţă asociativă a eseistului tinzînd să îmbrăţişeze, în fulgurante şi adesea paradoxale explicaţii, totalitatea. Goethe este explicat sistematic, pe baza a trei idei fundamentale (completitudine, sănătate, obiectivitate), iar concluziile în privinţa lui sînt implacabile: „Ca şi pe alţii, pe Goethe l-a urmărit ideea omului superior. Faust îşi punea tragica problemă a saltului peste speţă. Dar dacă acest lucru nu i-a reuşit, dacă nu a putut ajunge un semizeu, Goethe a fost desigur unul dintre cei mai perfecţi oameni." Un spirit clasic se vădeşte Ralea şi în magistralitatea pe care o pune în analiza unui anume tip de energie sufletească. Pornind de la eroul lui Fromentin, Ralea enunţă dezinvolt avatarurile noţiunii de ratat şi de arivist, analizează apoi problema fericirii, toate acestea urmărindu-l pe Dominique — burghezul prin excelenţă mediocru. Descifrăm în asemenea enunţuri viziunea caracterologică asupra lumii de care pomenea Călinescu.

Ar fi mai multe exemple de dat spre ilustrarea „clasicităţii" modului de a scrie al lui Ralea. Ne mulţumim să mai citäm doar un „joc de inteligenţă", tipic pentru tendinţa voluptăţii asociative cultivată uneori prin gratuitate. Vorbind despre Jules Renard, eseistul afirmă la un moment dat că: „Anarhistul e foarte aproape de umanitarist. Kropotkin a scris o carte despre înfrăţire la insecte, iar Zola, sadicul Zola, a îmbrăcat haina apostolului dreifusard."

Scanned with OKEN Scanner

Proza lui Zaharia Stancu

Lectură circulară. Proza lui Zaharia Stancu este foarte întinsă, o lectură neîntreruptă a ei naşte o dificultate neaşteptată : spre sfîrşitul miilor de pagini începutul este uitat, parcurgerea ultimelor file din *Vîntul şi ploaia* este însoţită de tentaţia aproape irezistibilă a reluării întregului ciclu imens. Cu foarte mare greutate cititorul se poate rupe de magia pe care aceste cărţi o exercită asupra lui, cu şi mai mare greutate încă se naşte eventualul discurs critic. Puterea centripetă a acestor romane este uriaşă. Prins ca de un teribil Maelstrom, cititorul poate să se mai zmulgă doar cu preţul unor eforturi deosebite. Senzaţia sa principală rămîne aceea a necesităţii rostirii unor judecăţi foarte sintetice, de cîteva fraze chiar. Romanele lui Zaharia Stancu, atît de întinse, dau totuşi impresia precisă de unitar, impresie ce creşte pe măsura înaintării în lectură. De aici se naşte împrejurarea neobişnuită pe care o sesizam mai sus : cu fiecare filă întoarsă impresia de unitar creşte, se amplifică ; este deci firească propensiunea unei lecturi neîntrerupte, deoarece înaintarea nesfîrşită pe acest fluviu circular se apropie fără încetare de acel adevăr, foarte sintetizabil în doar cîteva fraze.

Lectura cerută de romanele lui Zaharia Stancu este circulară, specifică pentru orice text liric. Adevărul global despre care pomeneam mai sus pare a fi raţiunea intimă de

Scanned with OKEN Scanner

existență a unității, tentația unei lecturi neîntrerupte, nesfîrșite, ține de dorința numirii lui. Am înaintat în lectura romanelor lui Zaharia Stancu concentric, încercînd să ajungem tot mai aproape, tot mai aproape, de formula intimă a acestei magii acaparatoare. Însemnările care vor urma vor numi unele dintre aceste cercuri concentrice ale lecturii, vor căuta (într-un elan în cele din urmă de formalizare) să descrie cîteva dintre resorturile adînci ale unei puteri aproape hipnotice de acaparare.

Despre o monotonie sublimă. Numeroșii comentatori ai romanelor lui Zaharia Stancu au remarcat aproape în primele lor rînduri structura monotonă a acestui lirism, aerul de psalmodiere lipsită de neprevăzut pe care textul îl are. S-au subliniat apoi repetările — una dintre notele cele mai izbitoare ale acestui stil. Ceea ce s-a subliniat mai puțin a fost cauzalitatea psihologică ce străbate subteran aceste aspecte, ceea ce s-a trecut în general cu vederea a fost o psihologie a spontaneității, deosebit de caracteristică pentru acest gen de creatori. Laitmotivele romanelor lui Zaharia Stancu nu reprezintă nici pe departe niște artificii socotite necesare într-o proză lirică de asemenea întindere. Ele nu au fost gîndite de autor ca niște puncte de reper indispensabile pe o suprafață atît de largă. O interpretare care ar porni de la postularea unor premeditări într-o asemenea direcție ar fi iremediabil sortită unor rezultate cu totul irelevante, concluziile ei ar trebui, de altfel, să se refere la unele excese ale scriitorului în folosirea „procedeelor" sale. În realitate nu poate fi nici pe departe vorba despre niște procedee. Lirismul romanelor lui Zaharia Stancu nu este construit, el țîșnește spontan, necurmat, fără vreun efort, fără oprire, fără vreun semn că vîna slăbește, că își micșorează debitul. În condițiile acestea repetările nu sînt rezultatul unor eforturi artizanale, ci semnele unei cadențe

Scanned with OKEN Scanner

psihologice, de neocolit la un temperament atît de unitar. De aici ritmicitatea extraordinară, imposibil de premeditat. Din aceste motive rolul laitmotivelor trebuie urmărit cu o atenție deosebită, în periodicitatea apariției lor aflîndu-se una dintre posibilele chei ale structurii acestui lirism. Romane întregi sînt construite pe periodicitatea unui laitmotiv, întreg ciclul poate să fie reprezentat prin cîteva asimptote. În *Desculț*, de pildă, motivul greutăților vieții este împletit în permanență cu acela al scurgerii implacabile a timpului. Întreg romanul este o horă de anotimpuri, sentimentul memoriei, pe care eroul îl are foarte acut, derivă dintr-o mentalitate în care timpul este unicul aliat. Doar trei lucruri sînt importante într-o lume ca aceasta, unde umanitatea este pîndită în permanență de disoluție: foamea, timpul, memoria. Moartea pare un episod oarecare în comparație cu suferințele celor rămași. Structura romanului este străbătută de liniile de forță pe care le pomeneam și capătă în felul acesta o cristalinitate altfel greu de conceput în condițiile unei narațiuni lirice de o asemenea factură. Dacă motivul foamei reprezintă istoricul cu vicisitudinile lui trecătoare, cel al trecerii timpului este dimensiunea filosofică, dimensiunea care dă romanului puterea lui deosebită de penetrație peste epoci:

„Cîți ani au trecut de atunci? Nu prea mulți. Trec repede anii. Nici nu prea bagi de seamă cum. Stai să vezi. Ai mîncat cinci zarzăre. Ți-au rămas în palmă sîmburii. Nu te-nduri să-i arunci. Patru îi spargi cu piatra și le mănînci miezul dulce-amărui. Pe al cincilea, nu știu ce-ți vine, îl pui deoparte. Poate vrei să-l păstrezi pentru mai tîrziu cînd te-o ajunge iarăși pofta. Apoi, dintr-o dată, îți spui: ce-ar fi să-l sădesc? Te duci lîngă uluci, mai la fereală, sapi o gropiță cu vîrful bățului, așezi pe fund sîmburele, îl acoperi cu pămînt. Uiți de el. Te gîndești la altceva. Ai la ce te gîndi! Cînd vine primăvara zărești din întîmplare, între

buruieni, puiul de zarzăr. Pînă toamna creşte măricel. Vine iarna şi-l prinde golaş, fără frunze. Gerul nu-l ucide. Într-o altă primăvară te pomeneşti cu el înflorit peste noapte. Pare o mireasă învăscută în văluri albe. A pornit să rodească. Doi-trei ani au trecut de cînd te-ai jucat cu sîmburele de zarzăr — şi acum uite-l!

Trec repede anii. Nespus de repede..."

Interludii de felul acesta apar pe negîndite în plin elan pamfletar şi fac savoarea unei îmbinări de o originalitate cu totul specială. Mînia, ce atinge valori foarte înalte, lasă dintr-o dată locul nostalgiei. Sînt note ale unei structuri muzicale.

Şi alte romane vădesc această caracteristică muzicală. Cel mai semnificativ din acest punct de vedere rămîne, pînă acum, *Ce mult te-am iubit*, cîntec al despărţirii de fiinţa iubită. Aici, sublima monotonie a apariţiei motivului central este foarte acuzată. Expurgată de orice tentaţie pamfletară, curgerea cristalină a lirismului are valori de puritate extraordinare. Plîngerea soţului la moartea tovarăşei sale de viaţă aminteşte de un bocet, lamentaţie cutremurătoare prin tocmai simplitatea cu care naşte şi întreţine ritualul tragic. În acest roman excepţional asistăm parcă la naşterea memoriei: a nu uita pe cineva înseamnă a vorbi tot timpul despre el, a uza de puterea de conservare a vorbelor; uitarea este tăcere, iubirea faţă de cea care a murit nu mai poate să se manifeste decît prin discurs, prin repetarea obsedantă a vorbelor iubirii. Cuvintele frumoase care ar fi putut fi spuse pe vremea cînd răposata încă trăia, dar care fuseseră tăcute dintr-o pudoare explicabilă, năvălesc acum ca apele unui fluviu îndelung zăgăzuit. Ritualul tragic apare şi urmează netulburat, cu o putere de persistenţă irezistibilă. Întregul roman este cartea unui ritual, vorbele pe care soţul le repetă fără încetare întreţin în permanenţă o tensiune unică:

Scanned with OKEN Scanner

„Tata uită că mai sîntem şi noi pe acolo. Se crede singur. Singur cu focul. Se uită la flăcările lui care bat cînd în galben, cînd în albastru şi şopteşte simplu, de parcă ar spune o rugăciune :

— Mărio, Mărio, ce mult te-am iubit eu pe tine, Mărio, Mărio !..."

Monotone sînt în *Ce mult te-am iubit* (carte exemplară pentru lirismul lui Zaharia Stancu) şi constatările pe care eroii le fac cu privire la principalele probleme existenţiale. Judecăţile despre moarte sînt rostite parcă de către un copil, într-atît sînt de previzibile, într-atît sînt de banale. Ele însă participă cu un succes deosebit la naşterea atmosferei ; speculaţia nu poate încăpea într-un text atît de fierbinte prin afectivitate. Constatările despre moarte pot fi *numai* banale, nimeni nu poate să filosofeze cît de cît profund la moartea mamei sau a soţiei sale. Orice rece speculaţie ar întuneca apele clare, cristaline ale acestui excepţional roman. Simţul pentru unitate al scriitorului se manifestă din plin în această direcţie. Nici alte personaje, care nu au o legătură directă cu răposata, nu rostesc cuvinte de stearpă speculaţie, cuvinte ce ar însemna ieşirea din ritualul tragic. Înţelepciunea populară se manifestă în gura acestor ţărani prin repetarea unor incertitudini, prin îmbrăcarea cuvîntului moarte într-o maramă de abur şi ceaţă. Iată în ce termeni povesteşte o bătrînă autorului visul ei :

„— ...Cînd am văzut că omul meu e pe moarte m-am înţeles cu el aşa : îndată ce mori şi afli ce e moartea, să mi te arăţi în vis şi să-mi spui tot ce-ai aflat. Auzi, Vititiule ?

— Şi ţi s-a arătat ?

— Nu chiar în prima noapte. Mi s-a arătat într-a treia noapte după ce l-am îngropat aici. Se făcea că e vară, şi era într-adevăr vară, şi că eu stau pe prispa casei şi-l aştept. Aşa îl aşteptasem aproape şaizeci de ani, să vie de la muncă. Şi a venit. Era tînăr şi frumos, dar avea o faţă

grozav de tristă. S-a oprit la un pas de mine şi m-a privit... m-a privit... «Ei, i-am zis eu, *spune-mi ce e viaţa şi spune-mi, omule, ce este moartea?*» Vititiu a lăsat capul în jos şi mi-a spus încet, încet de tot, aşa de încet că abia l-am auzit: «Viaţa nu este nimic, Pituliceo, şi nici moartea nu este nimic. Şi una şi alta sînt un fel de vis. Întinzi mîna să prinzi viaţa. Şi n-o prinzi. Întinzi mîna să prinzi visul. Şi nu-l prinzi.» M-am apropiat de el şi-am întins mîinile să-l iau în braţe... Să-l iau în braţe, aşa cum îl luam cînd eram noi amîndoi tineri. A pierit... Aşa cum se iscase din nimic, s-a destrămat şi a pierit în nimic."

În *Şatra*, roman care printr-o coincidenţă interesantă a apărut în acelaşi an cu *Ce mult te-am iubit*, monotonia unor enunţuri serveşte la fel de eficace întreţinerii unei atmosfere încordate, tensionate. În odiseea lor ţiganii întîlnesc diferiţi oameni. De fiecare dată, Him başa, şeful lor, are impresia că sînt priviţi ca nişte morţi. Este o constatare pe care el o face în repetate rînduri şi care constituie coloana vertebrală a romanului. Interogaţiile cu privire la unele abstracţiuni fundamentale continuă şi aici, banalităţi cu valoare hipnotică sînt rostite la tot pasul de către oamenii aceştia capabili de o vitalitate atît de puternică încît pare incredibilă unor citadini moleşiţi de comodităţile civilizaţiei. Oamenii tuciurii înaintează în împlinirea destinului lor ca într-un somn, ei trăiesc pentru a trăi, cuvintele pe care le rostesc despre moarte şi despre viaţă sînt singurele jaloane ale trecerii lor printr-un şir de întîmplări duşmănoase, teribile şi de neînţeles pentru nişte fiinţe libere prin însăşi natura lor. Unul dintre aceste cuvinte este cuvîntul „iubire", care e rostit fără încetare de către una dintre eroine, Lisandra. Îndrăgostită adulterină, această Lisandra joacă într-un mod evident (curios, acest aspect nu a fost sesizat de nici unul dintre comentatorii acestui roman) un rol de preot, ce rosteşte la nesfîrşit incantaţii de

Scanned with OKEN Scanner

îmbărbătare. Iubirea ei, ce trece peste toate piedicile, este simbolul vitalității grupului social din care face parte și care este pîndit de disoluție. Vorbele ei rostesc această vitalitate și, în felul acesta, o întreține și o potențează. Acesta este rostul poveștii de dragoste, care străbate întreg romanul și care, socotită în sine, ar putea eventual să pară prea lungă, disproporționată, în economia de ansamblu a cărții.

Simetrii. O altă caracteristică a structurii lirismului lui Zaharia Stancu este caracterul dublu al întîmplărilor, polarizarea lor simultană la două sensuri profund diferite, antinomice. O astfel de caracteristică o are, de pildă, romanul *Jocul cu moartea* (pe care l-am ales spre a-l comenta din acest punct de vedere pentru caracterul său exemplar în această privință). La lectură apare clar o polaritate structurală, se constată două șiruri independente, care se întrepătrund totuși, dublîndu-se reciproc pe întreg parcursul cărții. Prima, cea mai aparentă și cea mai sesizată de către comentatori, este cea epică, constînd în redarea obiectivă a unui șir de întîmplări „adevărate". A doua, care coexistă în mod dialectic cu prima și care e mult mai puțin aparentă, este o parabolă, ce depășește cu mult nararea unor episoade de război, găsindu-și legi proprii. Privit din primul punct de vedere, *Jocul cu moartea* are multe similitudini cu romanele picarești. Eroul, eternul Darie al lui Zaharia Stancu, este un adolescent tîrît de diferite întîmplări legate de primul război mondial prin Peninsula Balcanică, alături de un declasat, cu care fusese inițial făcut prizonier de către ocupanții nemți. Darie are spiritul de observație ascuțit al picarului dintotdeauna, are apoi un foarte dezvoltat instinct de conservare și, grație acestei calități, reușește să iasă cu bine dintr-o serie întreagă de întîmplări periculoase. În multe împrejurări Darie se manifestă ca un picar autentic, pișicher, pornit spre persiflare. Privind lu-

Scanned with OKEN Scanner

crurile cu mai multă atenţie, se observă însă imediat existenţa parabolei despre care pomeneam. Darie nu este nici pe departe, în fond, un picar autentic — spune lectura acestei parabole —, ochiul lui este întors spre interior, povestea despre peripeţiile lui balcanice n-are nimic de reconstituire, ci are mai degrabă aerul de a ilustra o stare de spirit. Culorile pe care le întrebuinţează în descrierile lui nu sînt violente, ci oarecum pastelate, un fum liric sau, mai bine zis, parabolic învăluie totul. Acţiunile lui Darie au o neaşteptată intelectualitate. El nu se comportă nici pe departe ca puiul de ţăran abia ieşit din vîrsta copilăriei, care este. Capacitatea lui de visare, lipsa de aderenţă la real, parcurgerea diferitelor întîmplări cu un somnambulic aer de om care caută un ideal de negăsit în realitatea contingentă fac din el un erou romantic. Un duh ocrotitor îl protejează pe Darie în toate întîmplările prin care trece, scoţîndu-l miraculos din mari primejdii. Realitatea pe care el o parcurge este stilizată, simplificată. Întîmplările crîncene prin care trece nu reuşesc de loc să-l întineze, dimpotrivă, trecerea lui lasă în urmă o armonie umanizată. Darie este, deci, în acelaşi timp, atomul social prins într-o reţea nemiloasă de fapte obiective, dar şi o conştiinţă ce le domină, ce le modifică, conferindu-le un nou adevăr. Simetria aceasta este de un efect artistic deosebit.

Consideraţii oarecum similare acestora se pot face şi în marginea altor romane. Iată, de pildă, structura binară a romanului *Pădurea nebună*. Trecînd prin întîmplări demne de pana lui Gorki, eroul îşi reaminteşte episodul tulburător al dragostei sale pentru tătăroaica Uruma. Alternanţa de planuri este de mare efect. În acelaşi timp eroul este şi nu este prins de abjecţia mediului în care este silit să trăiască. Memoria înseamnă salvare, cuvintele pe care ea le face să izbucnească învinge realitatea sau, cel puţin, se războiesc cu ea. Eforturile eroului de a scrie literatură au această semni-

Scanned with OKEN Scanner

ficație eliberatoare. Țelul la care el refuză să se gîndească acesta este, eliberarea din imperiul unei realități urîte, nesupuse :

„Căutai... Căutai fapte și căutai oameni. Căutai priveliști. Căutai cuvinte dulci ca mierea și gingașe ca mătasea. Căutai cuvinte limpezi ca limpezile izvoare și căutai cuvinte străvezii ca străveziile aripi ale libelulelor. Căutai cuvinte înflorate. Căutai cuvinte aspre, bolovănoase. Căutai însă și cuvinte acre și amare. Uneori găsii ceea ce căutam, alteori nu. Îmi scormoneam cu gheare de foc memoria, blestemînd-o pentru tot ce-a păstrat înlăuntrul ei și pentru tot ce n-a păstrat. Numai țelul pentru care voiam să scriu nu-l căutai. Și nu-l căutam pentru că nu mă pricepeam să-l caut. Dar tot blestemîndu-mi memoria și tot scormonind-o într-un negru miez de noapte, îmi adusei iarăși aminte de pămîntul pietros și ghimpos, sălbatic și straniu al Dobrogei, de marea plină de vietăți, care fremăta într-una ca o pădure bătrînă, de răsfiratul sat tătăresc Sorg, de herghelia lui Selim Rașit și de sprintenul Hasan, de tătăroaica Selvyé și de fiul ei Urpat. Îmi adusei aminte și de tătăroaica cea tînără, de firava și gălbuia Uruma. Poate o iubisem... Poate n-o iubisem..."

Simetrii se pot constata și în alte dintre romanele lui Zaharia Stancu. În *Desculț* există una, predominantă. Despre ea am pomenit deja, arătînd că apare sub forma contradicției dintre suferință și posibilitatea de a reflecta asupra trecerii timpului. Simetrică este în romanul *Șatra* creșterea simultană a puterii de viață a țiganilor paralel cu înrăutățirea condițiilor în care ei sînt siliți să viețuiască. Întreaga evoluție a lui Darie vădește dicotomia străbaterii realului concomitent cu construirea imaginarului.

Motivul „plecării". Una dintre caracteristicile importante ale prozei lui Zaharia Stancu este scurgerea neostenită a narațiunii, aerul ei de fluviu implacabil (deși adesea tul-

Scanned with OKEN Scanner

burat de mari vîrtejuri afective). Întîmplările se succed fără vreo urmă de oboseală din partea scriitorului, adesea se simte parcă o grabă a abandonării premature a unei întîmplări pentru trecerea aproape precipitată la următoarea. Eroul străbate prin întîmplări atroce și se grăbește să le uite. Memoria are suferințele ei, exercitarea aducerii aminte este chinuitoare pentru cineva care are a-și rememora mai ales întîmplări rele, dureroase. Această calitate selectivă a memoriei afective, ce constă în preferarea episoadelor plăcute, pare a fi una dintre explicațiile psihologice ale repeziciunii cu care scriitorul abandonează episoadele pe care le evocă (bineînțeles, repeziciunea este relativă ; există episoade în romanele lui Zaharia Stancu întinse pe zeci de pagini ; ne referim însă la o tendință) ; pare a fi un drum al speranței etern înșelate. Motivul plecării trebuie legat de acest aspect.

Eroul este într-o permanentă pregătire a plecării. În *Pădurea nebună* o dragoste, ce părea la un moment dat a fi învins timpul, nu rezistă chemării depărtărilor. Eroul pleacă pe jos, din satul tătărăsc unde slujise, spre Constanța, și de acolo se îndreaptă cu trenul către București :

„Mă dusei la gară, îmi luai un bilet, mă urcai în trenul de București, căutai un colț mai călduros în vagon și adormii înainte ca trenul să plece din gară. Dormii toată noaptea. Somn fără vise dormii. Tun dormii."

Acesta este epilogul marii iubiri pentru Uruma și el se dovedește autentic. Eroul are calitatea specială a călătorului cu vocație de a uita episoadele, de a fi în permanență deschis în mod total pentru noi întîmplări. O dată trăite, feluritele aventuri trec automat în stare latentă în memorie, unde așteaptă să fie trăite a doua oară, de data aceasta prin cuvînt.

Motivul plecării pare a fi la Zaharia Stancu particularizarea motivului fundamental al epicului ca gen : căutarea.

Scanned with OKEN Scanner

În condițiile unei proze prin excelență lirice, plecarea capătă sensul unui principiu generator, este speranța, este diferența de nivel afectiv care dă relief tuturor întîmplărilor. Mitul căutării se transformă în dorul de ducă. Aspirația aceasta unifică toate romanele, chiar dacă ia forma dorinței de schimbare revoluționară în *Rădăcinile sînt amare*, a foamei abstracte de spațiu din *Șatra* sau a tentației înfrîngerii unui nou mediu în *Desculț*. Una dintre cheile prozei lui Zaharia Stancu aceasta este : înțelegerea tuturor întîmplărilor ca ordonate de forța fundamentală a unui vîrtej al schimbării. Astfel se explică opririle estetice de contemplare destul de rare, puținătatea descrierilor, punerea accentului pe tensiunea depășirii permanente a stadiilor rememorării. Atunci cînd Zaharia Stancu remarcă frumosul și se oprește asupra lui, rezultatele sînt excepționale, dar tentația plecării rămîne irezistibilă. În *Desculț*, la un moment dat, răsună o exclamație de oprire a clipei, expresie foarte sugestivă a tocmai neputinței organice pe care o are eroul de a întrerupe drumul său nesfîrșit :

„În clătinarea luntrii trecuse de mult amiaza și de mult trecuse chindia. Se lăsase asfințitul. Fața apelor gălbui-roșietice o mînă nevăzută o stropise cu praf de aur vechi.

De peste cîmpiile bulgare se înălțase — cînd, oare ? — o lună spălăcită, de var. Dincolo de stuhuri se ridicau șuvițe subțiri de fum albastru, neclintite, ca niște sfori care se desfășurau de pe ascunse gheme, în sus. Focuri, ațîțate pentru alungarea roiurilor de țînțari, nu se vedeau.

Am simțit atunci dorința sălbatică despicîndu-mi pieptul ca ascuțișul unei securi : ca apele să se oprească din mersul lor, și pe o Dunăre împietrită să se oprească, împietrită pentru totdeauna, și luntrea. Voiam ca soarele mic și roșu să rămînă culcat pe buza orizontului și să nu mai apună.

Scanned with OKEN Scanner

Rîvneam să sorb îndelung cu ochii aceste frumuseți cu care nu aveam să mă mai întîlnesc.

Fiecare răsărit de soare e altfel și fiecare amurg e altfel, după cum altfel e fiecare zi și altfel fiecare noapte. După cum altfel e fiecare clipă.

Dar luntrea alerga înainte domol, Dunărea alerga înainte către marea cea mare. Timpul alerga și el înainte spre țărmul rămas neatins pînă și de vis ori de gînd."

Ca un fluviu circular aleargă și această tulburătoare proză pornită dintr-un nucleu cu o extraordinară putere de iradiere : *Desculț*.

Posibilitatea criticii

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul complementar al opiniei. Discuţiile purtate în ultima vreme despre natura şi posibilităţile criticii literare au considerat, în general, faptele în mod abstract. Discuţia fiind de principii, s-a socotit, prin simplificare, că raportul dintre opera literară şi ecoul său critic este de unu la unu.

O simultaneitate există, într-adevăr. Dar ea este într-o măsură un sentiment subiectiv al criticului, care are senzaţia unei originalităţi quasi-depline. De fapt este vorba de o consecuţie. Alături de consemnarea acestei originalităţi iniţiale, ce coincide într-o formă mai mult sau mai puţin precizată la mai mulţi critici, e necesar deci să convenim asupra unui aspect adiacent: lecturile unor intervenţii critice despre cartea ce îi stă în atenţie îl influenţează pe cel ce se pregăteşte să aducă o nouă contribuţie.

Originalitatea noii contribuţii şi, ca revers al său, dependenţa obiectivă faţă de cele ce s-au mai scris despre subiectul luat în considerare caracterizează orice opinie critică. Din acest motiv, aprecierea criticii drept creaţie, cu toată coloratura preponderent metaforică a acestei definiţii, apare inexactă. Creaţia artistică este în general o entitate finită, de sine stătătoare, nesusceptibilă de perfecţionări. Opinia critică, însă, se nutreşte din alte opinii şi va nutri la rîndul ei altele. Criticii participă astfel la edificarea unei

Scanned with OKEN Scanner

opinii colective, ce este a fiecăruia dintre ei şi, în acelaşi timp, nu este a nici unuia.

Se invocă adesea, drept argument suprem al caracterului creator al criticii (examinarea istoriei literare în latura ei nearhivistică nu ne contrazice constatările), opera lui Călinescu.

Este necesară însă o disjungere între opiniile critice ale acestuia despre opera lui Creangă, de pildă, şi farmecul stilistic cu care acestea sînt avansate. Nu este exclus ca într-un viitor oarecare opiniile lui Călinescu despre scrierile lui Creangă să-şi piardă caracterul de instanţă supremă. Într-un asemenea caz, s-ar spune despre monografia respectivă că, deşi „depăşită", e bine scrisă.

Nici termenul de critică totală nu e mai puţin susceptibil de emendamente. Totalitatea este o imposibilitate, nu numai pentru un critic, dar şi pentru o întreagă generaţie de critici. Nu se cunoaşte încă un critic care să fi spus totul despre o operă sau despre un scriitor. Totalitatea este o aspiraţie, o finalitate ideală.

S-a mai spus că orice critic trebuie să lanseze un punct de vedere nou, pe care este dator să-l ducă pînă la capăt, să-i dea plauzibilitate deplină. Această viziune asupra criticii s-ar putea reprezenta printr-un cerc în al cărui centru se află opera literară. Infinitatea de puncte ce formează cercul ar fi o infinitate de posibilităţi interpretative. Această opinie, reprezentabilă printr-un cerc, este statică, preconizează variaţiuni infinite, dar sterile, pe aceeaşi temă. Se pare că în realitate lucrurile nu stau tocmai aşa. De fapt, interpretările, în succesiunea lor, nu sînt independente. Ele se înlănţuie şi se perfecţionează în timp.

Scanned with OKEN Scanner

O precizare este strict necesară în discuția despre esența istoriei literare, care, exceptînd cercetările de arhivă în sine, este o critică evoluată în timp ; după cum critica este istoria literară incipientă. Alături de rolul său „științific", critica are un rol popularizator, înțeles în sens superior. Oricîte detașări teoretice s-ar încerca, critica nu poate tăia cordonul ombilical care o leagă de opera literară. Rolul ei este de a crea conștiința literară a epocii și lucrul acesta se realizează practic prin efortul conjugat al generațiilor de critici.

Istoria literaturii române și universale oferă multe exemple de evoluție a opiniilor asupra unui scriitor sau a altuia. Detractorii lui Shakespeare sau ai lui Stendhal erau reprezentanții unor opinii care, deși fundamental și din motive știute eronate, trebuie totuși luate în considerare.

Chiar în scrierile unor critici este vădită o inconsecvență ce nu ține de neprincipialitate, ci de o evoluție.

Marea operă literară este un cavaler nemuritor ce rătăcește prin epoci. Scutier fidel, ce a primit sfaturi de la bunicul și tatăl său și, la rîndul său, își va sfătui copiii și nepoții cum să-și facă serviciul, critica îl însoțește.

Posibilitățile criticii de poezie. Există un anume dramatism al criticii de poezie, un dramatism generat de latura inexplicabilă a metaforei. În fața noilor metafore, ce aruncă punți spre necunoscut, criticul este nevoit să se întoarcă la vechile noțiuni, să încerce readucerea metaforei la punctele sale de pornire eterne sau, în cel mai bun caz, să încerce metafore ale metaforei.

Criticul este silit să afirme ceea ce încă nu poate fi spus.

Tudor Vianu spunea despre metaforă că este neliniștea. Criticul trebuie deci să dea un nume acestei neliniști, acestui sentiment al infiltrării perpetue a noului.

Scanned with OKEN Scanner

În multe feluri criticul de poezie încearcă să fixeze contururile tremurătoare ale metaforei. Uneori, propune multiple asociații cu creația altor poeți din vremuri îndepărtate sau apropiate. Această procedare ajunge cîteodată aproape un scop în sine.

Pornind de la pretextul discutării unui poet, criticul se avîntă în considerații comparative atît de avansate, încît pierde contactul cu opera despre care se decisese să scrie. Cronica sau studiul său devin eseuri ce aduc idei care puteau să ia naștere și altfel, pornind de la alt pretext. Ce rămîne din poezia despre care scrie? Că are rude ilustre? Despre ea însăși se spune prea puțin. Ca eseu despre o anume presupusă familie de spirite din poezia europeană, scrierea respectivă este, desigur, posibilă. Ca prezentare a unei poezii anumite, ea este însă insuficientă. O poezie nu poate fi definită prin alte poezii, existente deja.

Forma eseistică a criticii de poezie este o realitate, ea nu poate fi negată. Se întîmplă însă ca ea să devină un joc ideatic, savuros în opiniile lui asociative, detașat însă vizibil de punctul său de plecare. Această manieră eseistică constituie de multe ori o renunțare, poate neintenționată, la analiza poeziei. Critica cedează, în aceste împrejurări, tentației narcisiste.

Această primă metodă are cel puțin meritul unui anume scepticism nu lipsit de înțelepciune. Critica explicativă renunță însă la acest scepticism pe care cea eseistică îl afirmă în mod subteran. Ea se apropie de poezie cu metodă și calm. Nimic nu i se pare inexplicabil. Totul este convertibil în noțiuni — pare a fi deviza acestui mod de a face critică. Riscurile unei astfel de critici sînt iar evidente. Ambiția ei de a elucida și de a transcrie totul rămîne în cele mai multe cazuri deșartă. Ceea ce îi reușește în mod vădit

Scanned with OKEN Scanner

este o operă de popularizare a poeziei respective. Critica explicativă de poezie invită la lectură.

O anumită împrejurare, des întîlnită la acest mod de critică a poeziei, ni se pare foarte semnificativă. Se întîmplă uneori ca plăsmuirile unui poet să fie pur şi simplu obscure, să nu li se poată găsi, fără a forţa lucrurile, o „explicaţie" convenabilă. În aceste situaţii, maniera la care ne referim se autodefineşte, involuntar, dar surprinzător de precis. Pentru acest mod critic nu există poezii neinteligibile. Or, această prejudecată fundamentală încalcă însăşi esenţa poeziei. Căci este, în mod vădit, hazardat să propui o interpretare standard uneia sau mai multor poezii, să dai o formulă de aducere la un numitor comun a tuturor sensibilităţilor. Propunînd o formulă sau un şir de formule, încerci, în mod neintenţionat şi paradoxal, să anulezi poezia respectivă. Readucînd metaforele la premisele lor probabile opreşti, de fapt, însăşi viaţa poeziei.

Cum procedează în mod obişnuit acest mod critic ? În comentariul explicativ sînt intercalate scurte citate ce ilustrează în mod progresiv viziunea pe care o propune criticul. Se obţine astfel un fel de mozaic de versuri şi „retroversiuni" noţionale. În mod fatal această procedare este deductivă, criticul nu poate fi inconsecvent cu judecăţile sale iniţiale şi adesea el caută exemple pentru ele şi pentru nuanţele lor. Schemele apar în mod fatal şi doar un gust înalt le poate salva.

Poezia modernă tinde din ce în ce mai vizibil către întrupări perfectibile, către eşafodaje lirice cu valenţe libere. Rolul activ al cititorului creşte. Adesea, metafora nu mai este finisată, cititorul urmînd să facă această operaţie după structura sensibilităţii sale. Colajul liric (deloc reprobabil în sine) este cultivat şi, în măsura în care arbitrarul nu precumpăneşte asupra intuiţiei subterane a poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului, pare a răspunde unor anume predispoziții sintetice ale omului contemporan. Posibilitățile criticii explicative în fața acestor structuri modificabile sînt și mai vădit micșorate, dacă nu chiar total inoperante. Într-adevăr, ce „formulă" poți propune unei părți a poeziilor lui Nichita Stănescu sau unor poezii ale lui Ion Alexandru, unde revărsările verbale aparent amorfe pot fi structurate în nenumărate feluri ?

Un al treilea mod în critica poeziei ni se pare a fi cel metaforic (desigur, cele trei modalități pe care le analizăm aici coexistă adesea, ele nu pot fi întîlnite în stare pură, o anume preponderență este, însă, vizibilă la fiecare critic de poezie). El este, după toate aparențele, cel mai capabil de a se apropia de miezul arzător al lirismului. Nu întîmplător mulți poeți au scris articole de critică a poeziei cu totul remarcabile. Apropiindu-se de o metaforă, criticul este tentat să și-o apropie și apoi s-o reveleze cititorilor săi printr-o altă metaforă, mai aproape de structura sensibilității sale și mai apropiată de o medie ipotetică a sensibilității publicului. Examinarea atentă a felului acesta de apropiere de esența unui lirism duce la concluzii interesante și, uneori, paradoxale.

Este evident faptul că, împingînd lucrurile pînă la absurd, perfecțiunea criticii metaforice ar reprezenta-o transcrierea integrală a poeziei respective, neînsoțită de nici o adnotație critică. Riscurile alterării sensurilor ar fi reduse, astfel, la zero. Transcrierea aceasta nu este, desigur, posibilă, dar reflexul nostalgiei de a nu o putea utiliza transpare poate involuntar, dar savuros, în multe cronici pe marginea unor cărți de poezie. Citatele, în aceste cronici, sînt deosebit de abundente, criticul se retrage circumspect în spatele lor, lăsînd să-i scape, cu parcimonie, exclamații cu rol de judecăți de valoare. Poezia se autoprezintă. Cri-

Scanned with OKEN Scanner

ticul ne atrage mai mult atenţia asupra necesităţii imperioase, a citirii florilegiului ales de el din poezia respectivului volum. Şi totuşi, acest mod de a face critică este metaforic, în ciuda aparenţelor. Elementele metaforei sînt obţinute din însăşi materia poeziei respective. Este, desigur, foarte dificil de ales, şi, adesea, criteriul devine deductiv, aservit unei intuiţii iniţiale ale criticului.

Dar critica metaforică a poeziei mai întrebuinţează şi alte mjloace. Unul dintre ele este încercarea criticului de a face poezie în proză. Rîndurile sale critice sînt, în astfel de cazuri, un fel de poem în proză al poeziei respective. Reuşita depinde, şi aici constatăm un alt paradox, nu de însuşirile de analiză şi sinteză conceptuală ale criticului, ci de capacitatea lui de a gîndi în imagini poetice.

Trei moduri de critică a poeziei curente. Primul, eludînd, mai mult sau mai puţin abil, punctul său de plecare şi constituindu-se separat de el, duce la rezultate interesante în sine, uneori chiar pasionante în urmărirea firului plin de neprevăzut al asociaţiilor. Este, însă, de constatat o anume tendinţă centrifugă a sensurilor poetice enunţate în acest mod critic : cu cît seamănă sau aduce cu mai mulţi, cu atît poetul în cauză este mai puţin el însuşi. În masa de asociaţii, poezia de la care s-a plecat rămîne o componentă printre altele. Alături de critica eseistică, tendinţa explicativă pare deosebit de onestă, şi, fără îndoială, şi este. Ţintind imposibilul, ea se mulţumeşte pînă la urmă să ofere cîteva solide principii susceptibile de nuanţări ulterioare, aduce o utilă contribuţie de tip didactic. Maniera metaforică a criticii poeziei ni se pare cea mai aproape de idealul dintotdeauna al criticii : înţelegerea, şi deci egalarea. Numai că, după cum am încercat să arătăm în aceste succinte însemnări, nici ea nu reuşeşte decît parţial. Oricum, elanurile ei au dramatism şi noblete.

Scanned with OKEN Scanner

Psihologia criticii. Criteriile după care se urmăreşte raportul dintre afirmaţie şi negaţie în critica literară sînt reductibile, în general, la trei : valoric, al gustului şi etic. Primul şi al doilea se află într-o anumită contradicţie, ce exprimă însăşi contradicţia fundamentală a activităţii de critic literar. Este vorba de contradicţia dintre caracterul ştiinţific şi cel estetic al judecăţii critice. Criteriul valoric îl neagă pe acel al gustului, fiindu-i însă, în acelaşi timp, printr-o atingere a extremelor, revers (gustul detectează valoarea, iar valoarea impune anumite caracteristici ale gustului). În actualitate se constată o preferinţă din ce în ce mai accentuată a criticii pentru folosirea unor maniere tot mai apropiate de artă. Ne referim mai ales la critica eseistică, aceasta avînd, la rîndul ei, drept antipod, metodele structuraliste. Al treilea criteriu, dintre cele la care ne referream, cel etic, cere criticului sinceritate. Se vorbeşte, astfel, adesea, despre etica profesională ca element esenţial al formaţiei criticului.

Există însă şi posibilitatea unui alt criteriu pentru urmărirea negaţiilor şi afirmaţiilor unui critic în legătură cu scrierile de care se ocupă, mai puţin utilizată în discuţiile purtate în ultimul timp la noi. Acest criteriu constă în examinarea activităţii critice printr-o prismă deosebită, prismă ce urmăreşte motivarea psihologică a relaţiei în care se află minusul şi plusul în critică.

Mai întîi să arătăm cîteva fapte, urmărind apoi să încercăm a le interpreta în felul propus. În primul rînd, trebuie luată în considerare critica foiletonistică, unde judecata de valoare apare în maniera cea mai explicită. Faptele dovedesc că, într-o majoritate considerabilă, cronicile ce apar în revistele literare, în revistele de cultură şi în cotidienele noastre, sînt pozitive, adică afirmă, cu argumente mai mult sau mai puţin convingătoare, cartea la care se referă. Pro-

Scanned with OKEN Scanner

cedeul de a menționa, de preferință la sfîrșitul cronicii, cîteva rezerve este deosebit de practicat. Este rarisimă, pe de altă parte, o cronică în totalitate negativă, și, de altfel, după cît se pare, ea ar fi absurdă : nu alege nimeni spre comentare o carte de valoare nulă. Într-o situație oarecum asemănătoare se află studiile de sinteză asupra literaturii actuale. Și în ele predomină afirmația. Faptul este explicabil prin tendința de trecere la istorie literară, pe care o conțin. În fine, studiile de istorie literară sînt, prin excelență, afirmative, misiunea istoricului literar fiind înțeleasă nu atît ca o marcare a succeselor și eșecurilor scriitorului respectiv, cît de a propune noi aspecte valorice ale operei. Sînt frecvente, în acest sens, studiile de istorie literară ce încearcă să readucă în conștiința cititorilor scriitori uitați, sau să dovedească falsitatea unor prejudecăți de circulație cu privire la alții.

Un loc deosebit trebuie să acordăm în această discuție criticii eseistice, pe care am putea-o defini drept critică ale cărei judecăți se pot transforma oricînd în contrariul lor, fără ca întregul să sufere.

Eseistul nu dorește să dovedească nimic, afară doar de faptul că pe marginea literaturii se poate scrie o altă literatură, cel puțin la fel de pasionantă. În critica eseistică, bazată în mare parte pe un sistem de asociații eliberate de orice rigoare, negația și afirmația apar înlănțuite. Adesea, eseurile critice sfîrșesc prin a conchide asupra imposibilității unei concluzii. În cele mai multe cazuri, critica eseistică nu ajunge la judecăți de valoare. Ea pleacă de la ele. Eseuri nu se scriu despre mediocrități ; sînt de preferat marile personalități.

Nu dorim să susținem una dintre modalitățile critice la care ne-am referit în detrimentul celorlalte. Existența tuturor rămîne necesară și este cu totul superfluu să postulezi superioritatea uneia dintre ele. Mai interesantă este cău-

Scanned with OKEN Scanner

tarea motivărilor psihologice ale opțiunii criticilor pentru o modalitate sau alta, adică încercarea de a stabili elementele de structură psihologică a acestei opțiuni.

Butada care îl denumește pe criticul literar „un scriitor ratat" cuprinde o intuiție de finețe. Ea se referă la o anumită tendință de a crea, care este comună atît scriitorului cît și criticului, la un instinct comun al creației. Afirmînd, criticul, conștient sau nu, prelungește întrucîtva efemeritatea demersului său. Negînd, însă, actul critic se consumă fulgerător ; cărțile proaste cad în uitare simultan cu apariția lor. Dintre cei ce au negat au rămas în istoria literaturii doar marii detractori, cei care au contestat geniile și s-au transformat într-un fel de simboluri de opacitate și neînțelegere. Dar poate că și aceștia țînteau, prin logica lor inversată, ca Herostrat, tot nemurirea.

În momentul actual, în literatura noastră are loc un fenomen curios. Este vorba despre „critica criticii", ce se dezvoltă cu mare rapiditate. O primă constatare se impune în legătură cu acest fenomen (pe care, în spiritul însemnărilor noastre de pînă acum, îl urmărim din punct de vedere al cauzalității psihologice) : o serie de critici dau dovadă de o vervă sporită, de un condei mai ager, de o mai mare altitudine a ideației, cînd scriu despre cărți de critică sau despre teoria criticii. Este vizibil că le vine mai ușor să discute pe aceste teme decît despre literatura propriu-zisă. De fapt, este, realmente, mai ușor. Nu pentru oricine însă. Spiritele ce cultivă cu ardoare critica criticii o fac dintr-un elan pozitivist, conștient sau nu. Terenul e mai ferm. Este evident că pentru cineva care preferă rigoarea logicii este mai ușor să discute despre ideile critice, decît despre scrierile care au generat și generează aceste idei. În această îndîrjită și oarecum sisifică punere de baze teoretice ale cri-

Scanned with OKEN Scanner

ticii literare descifrăm nostalgia, poate inconştientă, a neputinţei de a scrie în acest mod „ştiinţific" despre operele literare înseşi. Astfel, butada despre ratarea criticului ca scriitor, pe care o pomeneam, poate fi extinsă : criticul criticii este un critic ratat. Această concluzie nu este denigratoare şi nici paradoxală. Conştiinţa critică cucereşte noi forme.

Nostalgia didacticismului. Motivul teoretizărilor asupra criticii literare este uşor de înţeles. Dar ne aflăm adesea în faţa unor adevărate lecţii de critică. Să fie vorba despre o mutare a didacticismului din critica propriu-zisă în critica criticii ? Această posibilă aserţiune ar putea fi argumentată.

În momentul de faţă critica de nuanţă normativă şi explicativă este, practic, căzută în desuetudine. Criticul de azi este tot mai departe de postura omniscientului ce dă recomandări infailibile asupra modului în care trebuie înţeleasă o carte sau alta. După cum scriitorii au renunţat la ideea expresă de a-i „învăţa" ceva pe cititorii lor, tot astfel criticii nu mai decid tranşant asupra valorii unei cărţi, nu mai hotărăsc „ce a vrut să spună" scriitorul respectiv şi „în ce măsură a reuşit în intenţiile sale". Explicarea a devenit inoperantă în faţa actului de receptare a operei literare.

Multe dintre scrierile moderne îşi cheamă cititorii la o participare activă. Pierre de Boisdeffre publică o monografie despre Jean Giono, în care înserează mai mult opiniile altora despre scriitor. Hans Magnus Enzensberger încredinţează tiparului un „muzeu al poeziei moderne" în care lasă poeziile să vorbească o limbă pe care o socoteşte pe cale de a deveni universală. Multe cronici de poezie tind să se transforme în florilegii de exemple din versurile poetului comentat. Nu este vorba, firește, de o lipsă de răspundere critică în aceste cazuri, ci de o rezonanţă la rit-

Scanned with OKEN Scanner

murile moderne de viaţă şi de gîndire. Cînd un critic refuză să-şi expună părerile pe zeci de pagini şi preferă să înşire fragmente edificatoare din opera celui comentat o face mai mult dintr-un sentiment al perisabilităţii, decît din comoditate. În faţa unei monografii „par lui-même", opinia criticului se mai vede doar în actul alegerii unor texte socotite esenţiale. Cît de departe sîntem de critica avînd nevoie de glose interminabile pe marginea unor texte mai obscure, ce explică la nesfîrşit „mesajul" poetului sau al prozatorului !

Critica explicativă are însă utilitatea ei, faptul nu poate fi negat (deşi de foarte mult timp încă interpretările pe care şi le atribuiau scriitorii propriilor lor opere erau foarte diferite de cele ale criticii). Această utilitate este utilitatea incontestabilă pe care o au cunoştinţele generale de literatură. Dezavantajele în faţa literaturii moderne ale acestei critici, care porneşte de la ideea că a înţeles totul şi că este capabilă să redea perfect rodul acestei înţelegeri, au fost enunţate de multe ori teoretic şi sugerate adesea prin exemple contrarii. Ele ar putea fi sintetizate prin ideea că o realitate imprecisă în esenţa ei nu poate să fie convertită în idei precise. Or, tocmai aici stă drama modului de interpretare explicativ al literaturii (şi noblețea sacrificiului pe care acest mod îl acceptă) : criticul explicativ nu poate să accepte ambiguitatea în ceea ce constituie obiectul său de studiu. El trebuie să opteze pentru o interpretare riguroasă, pe care să o recomande apoi (chiar dacă are îndoieli asupra „avantajului" acestei preferinţe faţă de posibilitatea exact contrară existentă).

Dar o serie de realităţi, ce s-au impus cu forţa evidenţei în literatura secolului nostru, a dat lovituri decisive acestei maniere interpretative. Este vorba mai ales de degajarea de intenţie, ce s-a produs în poezie şi, cu mai puţină forţă, în proză. Mulţi dintre scriitorii moderni au renunţat la fina-

Scanned with OKEN Scanner

lităţile actului creator (finalităţi înţelese în sens clasic), preferînd etapele acestui act. Poezia suprarealistă a ridicat la infinit numărul interpretărilor posibile, anulîndu-le astfel ; romanul-obiect, cu un paroxism parodic în acea alcătuire literară din cărţi de joc ce pot fi amestecate oricum înainte de a fi citite, are un autor ce tinde spre anonimat. Cîteva cărţi recente ale unor scriitori sud-americani contemporani vădesc o preferinţă agresivă pentru colaj ; Truman Capote îşi redactează ultimul său best-seller într-o manieră obiectivă, alăturînd documente autentice. Au apărut poezii realizate de maşini electronice pe baza unei programări de muzicalitate. Cititorul este solicitat sporit, actul lecturii devine din ce în ce mai puţin pasiv. Mai mult chiar, scriitorul se retrage undeva înapoia eşafodajului extrem de bogat şi eterogen pe care îl propune, cititorul urmînd să aleagă, să discearnă.

Un alt aspect, tulburător, mai poate fi menţionat în legătură cu lipsa de eficienţă a modului didacticist de a face critică literară în contemporaneitate. Ne referim la ceea ce a fost denumit, prin extinderea unui termen din pictura de avangardă, „action painting“ (adică acţiunea de a picta în prezenţa spectatorilor). Se pare că în conştiinţa creatorilor contemporani ritmurile extrem de rapide ale civilizaţiei şi vieţii moderne sînt echivalate cu o anumită senzaţie sporită a perisabilităţii. Ca o consecinţă, creatorul nu se mai avîntă în construcţii de mare amploare (romanele-fluviu sînt ca şi dispărute, de exemplu), ci, integrîndu-se în ritmurile moderne, produce pe nerăsuflate, oferind cititorilor sau spectatorilor săi nu numai aceste produse rapide, dar chiar şi drumul spre ele (sau, după cum arătăm mai sus, numai acest drum). Consecuţia faţă de viaţă a creaţiei artistice capătă în acest fel un caracter dramatic, prin tendinţa ei de a se transforma în simultaneitate. Imaginea poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului laborios tinde să rămînă doar un apanaj al trecutului. Un Mallarmé ar fi aproape de neconceput în zilele noastre. Un tînăr student în filologie, francez, turist la noi în țară, foarte la curent cu literatura franceză contemporană, ne spunea că a citit Balzac doar dintr-un sentiment de datorie, dar că nu-i place fiindcă tomurile lui sînt prea groase ! Afirmația aceasta este de fapt o butadă. Nici interlocutorul nostru nu credea în mod absolut ceea ce spunea, dar enunța în acest fel neobișnuit una dintre tendințele actuale ale literaturii.

În literatura noastră actuală sînt vizibile anumite semne de concordanță cu această tendință. Poeții scriu mult și publică mult. S-au înmulțit microromanele. Puțini sînt cei ce se decid pentru romane de mare întindere. O anumită febrilitate editorială este evidentă și, în principiu, de bun augur.

În aceste condiții, existența unei critici de tip explicativ este practic imposibilă. Nu poți să spui ce a intenționat un scriitor cînd el însuși renunță la orice fel de concluzii, propunînd entități literare deschise, refractare rigorii unor precepte de interpretare. În aceeași situație se află și eventualele elanuri normative ale criticii. Tendința spre un caracter obiectiv a oferit literaturii posibilitatea absolută a inovării. Este cu totul deplasată deci, și se întîlnește din ce în ce mai rar, o critică a canoanelor.

Semnalam în titlul acestor însemnări o nostalgie a criticii explicative și normative. Se pare că există, într-adevăr. Ea se manifestă într-un mod neașteptat : prin critica criticii. Nemaiputînd (din cauza situației obiective în care se găsește literatura contemporană, situație căreia am încercat să-i schițăm cîteva caracteristici mai sus) să recomande scriitorului „cum să scrie", fostul amator de critică normativă trece la a-l învăța pe critic „cum se face critică". Este și aceasta o explicație a pasiunii fără precedent cu care sînt

Scanned with OKEN Scanner

recenzate o serie de cărți de critică, a extraordinarei elocvențe ce se cheltuiește în articole de opinie dedicate principiilor și metodelor criticii literare. Este de prisos să mai adăugăm că, pe acest teren relativ solid, și dorința explicării (poate doar reflexă, ca și propensiunea normativă, de altfel) se îndeplinește cu ușurință. Dar această nostalgie născută din neputința de a mai face critică didacticistă, ce include — lucrul s-a arătat în repetate rînduri — o derută a imposibilității cercetării de tip pozitivist în ceea ce privește literatura actuală — poate fi interpretată și drept un efort novator. Aceasta în ciuda faptului că în acest domeniu, mai mult poate decît în oricare altul, teoretizările nu pot fi decît succesive.

Moralism critic. Există cîteva caracteristici fundamentale ale discuțiilor actuale despre critică. Cea mai interesantă și mai simptomatică pare a fi moralismul criticii criticii. Dezorientați de haosul noii literaturi, mulți dintre criticii profesioniști sau ocazionali se refugiază în imperiul oarecum mai legiferat al criticii și emit opinii după opinii despre modul în care trebuie făcută critica, despre principiile ei necesare, despre idealul ei posibil. Există un moralism evident în toate aceste manifestări. Nemaiputînd să recomande scriitorilor cum se face literatură, cei ce emit opinii despre critică (și care se înmulțesc într-un mod extraordinar și ciudat), fac recomandări criticilor asupra modului în care trebuie abordată opera literară. Există în acest elan din ce în ce mai avîntat un reflex pozitivist, o dorință — conștientă sau nu — de a stabili principii verificabile. A apărut în acest fel un narcisism, în interiorul căruia discuțiile pot continua la nesfîrșit prin mecanismul discutării și rediscutării unor noțiuni tradiționale sau mai noi ale criticii. Tind să apară specialiști în critica criticii, detașați cu totul de literatura propriu-zisă, cărora le este suficient să

Scanned with OKEN Scanner

citească „materialele" din ce în ce mai numeroase dedicate posibilităţilor de discuţii despre literatură. Faptul aminteşte de pozitivismul logic : se consideră că cercetarea concretă nu mai este necesară, discuţiile putînd fi duse la infinit pe marginea unor tehnici şi a formalizării logice a acestora. Cîteva efecte în planul conştiinţei critice a epocii devin vizibile. Apare o suprasaturaţie de informaţie critică, discuţiile despre posibilitatea criticii capătă o forţă de proliferare nemaipomenită, se face simţit un revers de autoanulare a totalităţii prin totalitate. Postulatul eficacităţii discuţiilor capătă tendinţa de a se autoinfirma.

Acest moralism critic poartă însă în sine germenii tragici. În căutarea tipic moralistă a adevărurilor decisive sau, cel puţin, a metodelor decisive se iveşte, în chip secundar şi probabil cu totul nescontat de către cavalerii sfaturilor privitoare la felul în care se face şi nu se face critică literară, un efect dramatic, similar celui al marii literaturi : căutările şi discuţiile încep să nu mai intereseze decît în sine, ca demers cognitiv dramatic, sisific şi, în esenţă, static. Critica criticii, adică drumul spre critică, începe să înlocuiască însăşi critica şi formele prin care se produce această înlocuire încep să uzurpe interesul pentru rezultatele criticii tradiţionale. Este un aspect tulburător, ce rezultă în chip paradoxal din totalitatea unor componente ce se voiau pozitive. Departe de a se aduce progrese deosebite în ordine pozitivă, discuţiile acestea, care se înmulţesc în ritm ameţitor, nasc o poezie a posibilităţii niciodată împlinite.

Este adevărat că, dintotdeauna, activitatea de critică practică a coexistat cu aceea de autocomentare. Dar cîtă deosebire de ritm ! Thibaudet discuta despre critică într-un fel aşezat, răbdător, „dînd ocol în mod voluptuos ideilor" făcînd din discuţie un secund mijloc de plăcere estetică. Discuţiile la care asistăm sînt în cea mai mare parte a lor cuprinse de un fel de încrîncenare, dacă nu moralistă (de

Scanned with OKEN Scanner

altfel, termenul pe care îl întrebuinţăm în titlul acestor însemnări este într-o considerabilă măsură convenţional), atunci frenetic-pozitivistă. Ritmul este crescut. Nimeni nu îşi mai permite luxul de a discuta despre gust, de pildă, pe cîteva zeci de pagini, un articol trebuie să fie foarte cuprinzător, autorul trebuie să-şi spună opiniile despre cît mai multe „probleme spinoase" ale felului în care trebuie făcută critica literară.

Este evident că această tendinţă, pe care am numit-o moralistă, are un aer paradoxal de gratuitate, despre care am pomenit deja, aer ce se naşte din totalitatea unor fragmente ce se vor utile, ce doresc să cuprindă precizări de principii, precizări de termeni, precizări programatice etc. Reversul unui moralism critic se întrevede de pe acum.

Model structural. Modelul structural al criticii literare este dedus din structura literaturii. Iată o afirmaţie dificil de demonstrat, dar care, o dată acceptată, poate conduce la constatări interesante. Ea se potriveşte mai ales criticii aşa-zis impresioniste, critică ce renunţă la ideea de a face ştiinţă şi încearcă, în schimb, să facă artă de tip secund. Cîteva argumente sînt foarte uşor de găsit, totuşi. Mulţi scriitori fac critică. Poeţii, mai ales, se apleacă asupra unor cărţi de poezie ale confraţilor şi găsesc prilejul unor constatări publicabile. Ştiinţa discuţiilor despre literatură sau, mai precis, pretenţia acestei ştiinţe, lipseşte în aceste însemnări ale poeţilor despre poezia altora. De altfel, s-a şi făcut, nu recent, afirmaţia că despre poezie ar trebui să discute numai poeţii. Iată, aşadar, o concurentă a criticii de profesie, concurentă ce pare invulnerabilă la argumentele „ştiinţifice" ; poezia — par a spune aceşti poeţi-critici — este egală doar cu ea însăşi. Trebuie arătat că, îndeobşte, multe dintre însemnările unor poeţi despre poezia altora au o structură lirică, lipsită de orice finalitate demonstrativă, tra-

Scanned with OKEN Scanner

ducînd în alte imagini textul comentat, avînd chiar uneori o structură acuzat poematică. Dar faptul acesta este vizibil şi la unii critici care nu scriu şi versuri. Şi aici apar structuri care amintesc de poezie (argumentarea, de pildă, este absentă, recurgîndu-se la sugestii de tip liric). Pe de altă parte, unii critici par incapabili să rostească despre poezie lucruri deosebite. În schimb, în materie de proză, se simt la largul lor şi fac pe marginea acestei literaturi o critică remarcabilă. Lucrurile se află într-o situaţie asemănătoare şi în ceea ce priveşte istoria literară. În acest punct al discuţiei se poate ivi o dificultate logică. S-ar părea că este vorba, în consideraţiile despre preferinţa criticii pentru un gen sau altul, de o confuzie între preferinţa cititorului şi posibilitatea analizei critice pe care acelaşi cititor o poate face în chip de critic. Nu este vorba însă de o confuzie. Faptele dovedesc o preferinţă accentuată a criticilor pentru un gen sau altul, preferinţă care, deşi depăşită în cele mai multe cazuri prin activitatea practică, se poate constata în calitatea rezultatelor. Pe de altă parte, se poate spune că după cum un scriitor scrie ce ar vrea să citească, tot astfel un critic „citeşte" ce ar vrea să scrie. Activitatea de creaţie literară şi cea de critică literară au multe interferenţe, dintre care acest paradox poate sugera numai una : constatînd imperfecţiunea unei opere literare, criticul o compară cu un model ideal. Gîndindu-se la o operă literară concretă, criticul ar „scrie" varianta ei ideală.

Sînt doar cîteva argumente pentru ideea că modelul structural al criticii trebuie căutat în literatură.

Terminologie. Există semne ale unei crize prin care trece limbajul critic în contemporaneitate. Fenomenul tendinţei de desprindere a criticii literare de literatură nu este străin de această tendinţă. Apoi, înflorirea criticii eseistice, ce se construieşte de multe ori alături de literatura concretă de

Scanned with OKEN Scanner

la care a plecat, relativizează o serie dintre noțiunile tradiționale despre literatură. Este evidentă o anumită înclinare programatică a eseisticii către o sofistică evoluată, în care primează jocul ideativ și care disprețuiește concluziile, pornind chiar, adesea, de la postulatul că ele sînt imposibile. Ambiguitatea judecăților lansate de către ea își are originea în relativizarea și tendința către improprietate a unor termeni. Construirea adevărului critic a devenit deosebit de dificilă. Pe de altă parte, persistența unei părți a criticii în folosirea unei terminologii tradiționale duce cu necesitate la clișee. Apare, în acest mod, o anumită stereotipie critică, pasibilă de formalizări amuzante și triste. O afirmație de tipul „poezia contemporană pare a fi scrisă de un singur poet", care se face auzită uneori printre cititori, se datorește și acestui fapt.

Prin prisma aceasta, ideea de metodă în critica literară capătă o neașteptată relativitate. Se pare că, dacă nu vrei să cazi în clișee, nu poți scrie despre două cărți în același fel, adică folosind aceeași terminologie. Oare fiecare demers critic trebuie făcut după o altă „metodă" ?

Optimism critic ? Ceea ce frapează în primul rînd, la majoritatea covîrșitoare a dovezilor de conștiință de sine, pe care critica literară le produce din ce în ce mai abundent în ultima vreme, este optimismul. Nuanțele acestui optimism sînt numeroase, de la didacticismul adesea retoric-moralist pînă la elanul pozitivist al stabilirii de principii cu orice preț. Faptul este îmbucurător în sine, el dovedind o anumită stare de decizie în ceea ce privește actul critic și eficiența acestui act.

El vădește însă anumite limite. În multe dintre cazuri, aceste limite se ivesc în ceea ce o atitudine optimistă are precar.

Scanned with OKEN Scanner

Cum ar putea fi caracterizat în mod succint, din unghiul de vedere al atitudinii psihologice, un critic optimist ? Prin certitudinea fundamentală că, apropiindu-se de opera sau de operele literare pe care le are în atenţie, va avea ceva de spus. În alţi termeni, este vorba despre conştiinţa discuţiilor fructuoase, plus despre aceea complementară a permeabilităţii principiale a literaturii. Conştiinţa posibilităţii discuţiilor tinde în gîndirea multor critici să precumpănească asupra înseşi activităţii lor. A face critică înseamnă, în acest caz, a discuta avizat despre literatură. Există în acest aspect dovada unei predispoziţii teoretice a spiritului modern, dar şi reflexul nuanţei psihologice de care pomeneam. Părerile despre literatură tind astfel să înlocuiască literatura, o literatură secundă se constituie, ideile teoretice arată o deosebită forţă de proliferare. Optimist fiind în legătură cu posibilitatea şi eficacitatea discuţiilor, criticul nu mai are nici o ezitare în a-şi încredinţa tiparului opiniile. Faptul este îmbucurător în sine, repetăm, dar el semnalează o atitudine perpetuu afirmativă a criticii. Critica nu se mai îndoieşte de loc de sine.

Literatura actuală a depăşit, însă, această atitudine. Este poate momentul ca şi critica să se împărtăşească din această orientare şi în acest fel să reuşească saltul pe care numai eforturile de perfecţionare a unei stări pozitive nu reuşesc să-l producă.

Noul în istoria literară. Cele mai multe dintre discuţiile purtate în ultima vreme despre natura şi principiile criticii literare au făcut abstracţie de specificul activităţii de istorie literară. S-a discutat şi se discută mai mult despre activitatea de critică în general, cea de istorie literară înglobîndu-se, mai mult sau mai puţin tacit, în aceasta. Şi totuşi, anumite aspecte sînt strict specifice istoriei literare. De unele dintre acestea ne vom ocupa în aceste însemnări, fără a mai

Scanned with OKEN Scanner

reveni asupra disociațiilor în general previzibile, care se pot face pe seama diferenței dintre critică și istorie literară.

Este vizibilă în timpul nostru o tendință a informației literare de a prevala asupra însești literaturii. Fenomenul acesta poate fi definit în două caracteristici ale sale, contradictorii. În primul rînd, apariția unei adevărate mase de comentarii de toate tipurile, dedicate tuturor epocilor literare. În al doilea rînd, apariția unei literaturi care „cere" comentariul critic, căreia acest comentariu îi este indisolubil. Nu sînt cu totul extravagante acele opinii care apreciază literatura modernă drept o literatură ce există numai sub forma propriului ei ecou critic, sub forma posibilităților de a produce discuții (printre alte argumente ale acestei aserțiuni este și acela care apreciază opera literară drept o creație ce tinde a deveni colectivă, prin depășirea succesivă a unor structuri deschise). În contextul acestui val de informații despre literatură, istoria literară ocupă un loc semnificativ. Ea dovedește că uriașa disponibilitate pentru comentariu și discuție literară a epocii noastre nu se limitează la creațiile literare relativ recente, ci tinde să ia în stăpînire toată istoria literaturilor. Asistăm, astfel, la dovezi din ce în ce mai multe asupra posibilității de a discuta original despre literatura noastră de ieri, la o salutară risipă de energie pentru a dovedi că se poate spune încă și încă ceva despre un scriitor sau despre altul. Conștiința critică scrisă a epocii noastre are o mare adîncime și o întindere impresionantă, și aceste calități tind să se înmulțească într-un ritm extrem de rapid. Acest ritm pune în discuție însuși conceptul clasic de istorie literară. Ca și o mare parte din literatura modernă, istoria literară se transformă în ceva diferit de ceea ce se știa pînă mai ieri că este.

Un aspect în care dialectica dezvoltării este deosebit de vizibilă este cel constituit de către biografiile literare, bio-

Scanned with OKEN Scanner

grafii ce ocupă părți considerabile în monografii. Despre utilitatea biografiei literare s-a discutat în repetate rînduri, argumentele fiind numeroase. În general se consideră că biografia are o valoare exegetică, o valoare de cheie pentru anumite pasaje mai întunecate ale operei, apoi, ajută la limpezirea unor probleme de strictă cronologie. Totuși, delimitarea rolului ei este strict necesară. În această privință Wellek și Warren arată în *Teoria literaturii:* „Totuși, oricît de mare ar fi importanța biografiei în aceste privințe [ale celor pomenite mai sus — n.n.], este primejdios să i se atribuie o valoare concretă din punct de vedere critic. Nici o mărturie de ordin biografic nu poate schimba sau influența evaluarea critică." Precizarea aceasta este poate prea tranșantă, ea surprinde însă punctul de vedere modern asupra istoriei literare. În ce sens? Se știe că spiritul modern este integrativ, valorificînd trecutul prin prisma viziunii sale asupra lumii și a societății. Faptul acesta este vizibil în majoritatea actelor de istorie literară publicate la noi în ultima perioadă de vreme. În ele istorismul (înțeles ca empatie totală cu un gust dispărut) este depășit, valorificarea avînd un loc după liniile sensibilității estetice de azi. Această tendință de integrare se află însă într-o anumită contradicție cu utilizarea biografiilor literare.

Principiul clasic al biografiei presupune întrebuințarea unei armături faptice ireproșabile sub raportul autenticității, presupune reconstituirea atmosferei unei epoci, presupune refacerea unei structuri morale, „cere" istorismul pe care, pe de altă parte, spiritul modern îl refuză. Firește, contradicția aceasta pare a fi numai aparentă, spiritul critic al autorului reușind să se detașeze de cîte ori este necesar de epoca pe care o prezintă și să analizeze operele din punctul de vedere al unui om modern, cu o sensibilitate schimbată. În fapt, însă, lucrurile nu stau tocmai așa. Structura biografiei are o anumită forță de iradiație ce tinde să cuprindă

Scanned with OKEN Scanner

și analiza operei. Coborînd ca un scafandru în adîncurile unei vremi trecute, autorul de monografii se vede adeseori în situația de a se ridica destul de greu la suprafața interpretativă cerută de vremile contemporane. Biografiile au o anumită forță acaparatoare. Puțini sînt cei ce reușesc să se sustragă acestei forțe, ce ar putea să fie denumită elan reconstructiv și neanalitic. De altfel, analizînd structura cîtorva biografii recente, putem constata anumite aspecte interesante.

Deși ele sînt gîndite ca puncte de sprijin pentru analiza ulterioară a operei, uzînd în acest sens de o armătură documentaristică impresionantă, aceste biografii capătă, cu voia sau fără voia autorilor, un aer de gratuitate strict literară. Ne gîndim, de pildă, la *Viața lui Alexandru Macedonski* de Adrian Marino, carte care rămîne, în ciuda aparenței desăvîrșite a științei, operă romantică, simbolul unui act de știință literară colosal, ce sare, însă, peste limitele genului său, în literatură. Este un caz de depășire a științei prin paroxism științific. Eroul lui Adrian Marino încetează în mod marcat să fie scriitorul român despre care se știe că este autorul unei opere literare anumite, devenind un personaj literar.

Abundența biografiilor literare ne obligă să luăm în considerare o panoramă de tip caracterologic a istoriei noastre literare, panoramă care, dacă nu este încă la îndemîna cititorului, va fi sfîrșită cît de curînd. Scriitorii noștri devin nu numai autori abstracți ai unor opere literare, ci și oameni ce ies în chip de eroi literari din filele monografiilor dedicate lor. Faptul acesta, care este destul de evident în momentul de față, are două aspecte. Primul și cel mai important este cel pozitiv : conștiința literară a epocii noastre capătă relief și plasticitate, contactul cu realizările mai vechi ale literaturii noastre are loc și pe căi afective. În ce privește aspectul negativ, ne referim la tendința din ce în ce

Scanned with OKEN Scanner

mai accentuată în gîndirea estetică a ultimelor decenii de a considera realitatea literară și în general artistică după alte criterii decît cele ale personalităților proeminente. O accentuată tendință de dispariție a personalităților în favoarea ideilor (și prin aceste idei denumim curentele, grupurile, tendințele, școlile etc.) este cît se poate de vizibilă. Faptul acesta trebuie pus în legătură cu creșterea considerabilă a conștiinței critice a literaturii în contemporaneitate. Noua conștiință critică a literaturii se manifestă printr-o deschidere către sinteze, către comparativism, către stabilirea sintetică a liniilor de forță ale unei literaturi. Monografiile, în ciuda evidentei informații și lărgimi de vederi ale majorității autorilor, nu pot să îndeplinească deziderateie amintite. Ele nici nu caută, de altfel, aceasta, fiind absorbite de analizarea unei singure personalități. Și, în felul acesta, marile lucrări de sinteză asupra literaturii noastre, marile sinteze făcute din perspectiva ideologiei marxist-leniniste apar cu parcimonie sau lipsesc încă. Mulți dintre istoricii literari, care au dat dovada unei remarcabile erudiții cu prilejul publicării unor monografii, ar fi putut să treacă la elaborarea unor sinteze. Căci, după cum arată în mod judicios într-un articol din *Cronica* (22 iunie 1968) Al. Dima, „o piedică evidentă în accelerarea ritmului lucrărilor de sinteză o alcătuiește utilizarea unor colective prea numeroase de cercetători, ceea ce a dus totdeauna la fărămițarea lucrărilor și la dificultăți sensibile în ceea ce privește unitatea lor".

Există un anumit aspect în multe dintre cărțile de istorie literară apărute în ultimul timp la noi, aspect care ar putea fi denumit postură avocațială. Caracteristicile sale sînt date de către o atitudine fundamentală a autorului, atitudine ce este născută de dorința inițială de a schimba, pe căile persuasiunii critice, o idee aflată în mintea cititorului cu altă idee socotită superioară. Nimic reprobabil aici, firește. Numai că, asemeni modelului său structural, literatura, istoria

Scanned with OKEN Scanner

literatură, fiind obsedată de opera literară. Poate și din pricina de postura demonstrativă și de aceea didactică.

Din punctul acesta de vedere, o carte ca aceea a lui Lucian Raicu dedicată lui Liviu Rebreanu ni se pare exemplară pentru spiritul modern în care a fost concepută și scrisă. Cititorul este invitat la o „aventură critică", oferindu-i-se premisele necesare unei receptări estetice a operei marelui romancier. Nici un moment criticul nu adoptă postura celui ce s-a decis să împărtășească cîte ceva din marea sa știință, ci, dimpotrivă, absorbit de pasiunea sa analitică are tendința de a se contopi cu obiectul cercetării sale. O dată cu autorul, cititorul îl descoperă pe Rebreanu. Cartea lui Lucian Raicu nu este de loc definitorie pentru figura lui Liviu Rebreanu, și acest fapt ni se pare foarte important. Absența concluziilor didactice, abundența, în schimb, a unor sugestii de mare finețe fac din această carte o lucrare de mare interes și un argument în favoarea unei abordări moderne a istoriei literare.

A discuta despre nou și vechi în istoria noastră literară contemporană este foarte dificil. Însemnările de față au încercat să ridice numai cîteva dintre posibilele probleme. Ceea ce este însă cert e faptul că anumite forme clasice ale investigației literare tind să devină demodate, să nu mai răspundă în mod mulțumitor cerințelor cititorului modern. Alte forme de investigație (de exemplu, așa-numitele monografii par lui-même) ar trebui poate cultivate mai asiduu, ca și marile sinteze de istorie literară. Eseul lui Lucian Raicu despre Liviu Rebreanu este un exemplu de noutate surprinzătoare și este sigur că și alte modalități noi stau la îndemîna istoricilor literari.

Spre o critică orală? Este evident că în ultima vreme comentariul critic devine din ce în ce mai vast și mai complex, aceasta mai ales pentru faptul că literatura nu se mai

Scanned with OKEN Scanner

poate lipsi de el. Comentariul critic a devenit oxigenul literaturii moderne ; pentru a ajunge la cititor, literatura nu mai poate renunța la glose. Este interesantă o analizare a structurii acestor comentarii la noi în momentul actual. În însemnările de față mă voi limita doar la așa-zisele „discuții despre literatură". Fac deci abstracție de cărțile cu un caracter marcat de cercetare, cărți și studii care își prezintă bibliografia ; fac, apoi, abstracție de eseurile lipsite prin natura lor de opinii tranșante, atrase de jocul pur al argumentării și al asociației. Mă interesează numai acea categorie de articole (din care, apoi, în foarte multe cazuri, apar și cărți) care discută pe marginea unora dintre ideile de foarte largă circulație în momentul respectiv. Este vorba, de exemplu, despre articole dedicate conceptului de actualitate literară sau de cele dedicate poeziei tinere etc.

Să luăm de exemplu discuțiile care se duc despre o carte nou apărută. Ele sînt cuprinse în cronici și recenzii, sînt cuprinse, apoi, în dialogurile pe care uneori criticii le publică în diferite reviste. Un anumit caracter, evident oral, au toate aceste discuții. Sentimentul efemerității pare a fi ceva de la sine înțeles în ele. Autorii lor își dau cu mare claritate seama că aceste articole sînt pură ziaristică, că ele vor trăi extraordinar de puțin, atît de puțin încît sîntem tentați să ne gîndim cu deplină îndreptățire la durata pe care o au în conștiința noastră replicile schimbate în cadrul unei discuții duse oral la un cenaclu sau în altă împrejurare asemănătoare. Fenomenul este semnificativ și analiza lui ne permite să anticipăm, într-o oarecare măsură, drumul care așteaptă critica literară în viitor.

Urmăresc în presă discuțiile despre una dintre întrebările literare centrale ale epocii actuale, și anume aceea despre conținutul și dramatismul activității de critică literară. Mecanismul discuțiilor, oralitatea lor îmi apar din ce în ce mai evident. Cum se petrec lucrurile, de fapt ? Cineva lan-

Scanned with OKEN Scanner

sează prima replică a discuției, avansînd, de exemplu, ideea că există un anumit dramatism al activității de critică literară. Întregul articol conține, de fapt, o singură idee, un singur apel, lipsit de prea multe argumente și neavînd nevoie, în fond, de nici un argument. El este doar un apel la discuție. Peste cîtva timp un alt critic propune o interpretare a fenomenului de criză a criticii, iar apoi al treilea apreciază că nu este vorba de o criză, ci doar de aparența unei crize. Lucrurile evoluează în felul acesta pînă la stingerea discuției.

Un fenomen simptomatic mi se pare a fi practicarea din ce în ce mai frecventă a discuțiilor propriu-zise în coloanele revistelor noastre. Adesea, doi critici schimbă replici cu privire la o apariție editorială sau la o problemă importantă a literaturii noastre de actualitate. De multe ori se tipăresc rezultatele unor „mese rotunde", la care participă o serie de critici care își dau părerea despre un aspect sau despre altul al vieții noastre literare. Este evident că prin aceste tendințe se produce o îndepărtare tot mai accentuată de ceea ce am putea numi spiritul științific al cercetărilor literare. Cel ce emite o idee sau alta în cadrul acestei discuții nu mai precizează care este sursa ei, nu mai precizează care este locul de unde el a citit-o. Discuțiile acestea nu mai au subsoluri. Ele sînt pur și simplu un flux liber de opinii despre literatură. Ni se pare evident că acestea sînt aspecte ale unei tendințe spre oralitate a criticii literare.

Un aspect mai trebuie menționat. Este vorba de faptul că activitatea de critică literară tinde să înglobeze din ce în ce mai mulți oameni, cuprinzînd scriitorii, cititorii, masele largi ale publicului. Mă refer la o tendință de dizolvare a activității de critică literară într-o conștiință literară foarte dezvoltată a epocii. Trebuie să recunoaștem că în contemporaneitate nivelul conștiinței literare a publicu-

Scanned with OKEN Scanner

lui este foarte mare. Foarte multă lume are opinii despre literatură, chiar dacă nu le publică. Este suficient să amintim că există foarte numeroase cenacluri literare și că de multe ori discuțiile din aceste cenacluri au un caracter relativ avizat, cei care le poartă dovedind reale cunoștințe despre literatură și reale predispoziții de a și le exprima într-un mod interesant. Un public foarte larg se află angrenat, într-un mod explicit sau implicit, în discuțiile despre literatură. Astfel se explică și aviditatea cu care sînt citite o serie de cărți ce popularizează idei ale conștiinței literare a lumii la ora actuală. Astfel se explică evenimentul îmbucurător că oameni din cele mai diferite profesii au opinii despre literatură și le rostesc în discuții purtate cu profesioniști ai literaturii.

În acest context, în care efemeritatea actului critic profesionist tinde să devină tot mai accentuată, atitudinea autorului de discuții critice trebuie să se modifice. Căci este evident : în revistele noastre apar, alături de contribuții critice valoroase și interesante, o serie de pseudocontribuții în care autorii exprimă idei arhicunoscute, ocupînd spațiul în mod nejustificat, servind replici care au fost rostite deja în discuția despre literatură.

Teoretic vorbind, putem să avem în vedere o tendință de anonimizare a ideilor critice despre literatură. Tot mai desprinse de sursele lor inițiale, căpătînd o independență care pune pe gînduri, ele plutesc în aerul discuțiilor despre literatură, lăsîndu-se cu docilitate întrebuințate. Este aici și un efect al măririi nemăsurate a informației literare. În acest context, responsabilitatea emiterii opiniei critice crește. Forța criticilor trebuie să se opună tendinței de efemeritate și de anonimizare.

Cititorul de poezie și critica. Critica literară se interesează, în general, prea puțin de psihologia cititorului de

Scanned with OKEN Scanner

literatură, fiind obsedată de opera literară. Poate și din pricina acestui aspect, sîntem martorii unei dezvoltări extraordinare a criticii. O abordare extrinsecă a operei literare se face însă din ce în ce mai resimțită. Critica literară nu mai reușește să facă, în suficientă măsură, joncțiunea cu gustul cititorilor. De foarte multe ori se întîmplă ca apariții editoriale care au înregistrat un mare succes de critică să zacă în rafturile librăriilor iar cărți pe care critica nici nu le-a menționat măcar să se vîndă fulgerător și să fie citite și apreciate de mulți cititori.

Nu este vorba aici de a pune în discuție raporturile dintre critica literară și gustul mediu al publicului. De altfel, o astfel de operație ar fi foarte dificilă și practic imposibilă în afara unor metode de investigație statistică. Ceea ce interesează este necesitatea unei abordări lărgite a literaturii, necesitatea admiterii unor criterii de apreciere a operei ce sînt străine criticului instalat în centrul erudiției sale și în centrul operei pe care o analizează. Punctul acesta de vedere intenționăm să-l adoptăm în cadrul acestor însemnări dedicate psihologiei cititorului contemporan de poezie.

Poezia modernă reface, într-un ritm nemăsurat mai rapid, drumul spre originile sale. Milenii i-au trebuit pentru descoperirea frumuseții formelor poetice, cîteva decenii au fost însă suficiente înfloririi unei preferințe pentru expresivitatea lor. Reîntoarsă la izvoarele sale expresive, poezia modernă se autodescoperă. Noul poetic, care adesea se confundă cu expresivul, a început să înlocuiască din ce în ce mai mult frumosul poetic tradițional. Un mit al noului în poezie a apărut fără nici o putință de tăgadă. Pe calea lui, poezia contemporană încearcă, și în planul expresivității reușește, să egaleze ritmurile obiective de dezvoltare a umanității. Sentimentele clasice ale poetului au fost abandonate, stările lui de spirit tradiționale, de asemenea. De-

Scanned with OKEN Scanner

păşind cuceririle seculare ale unei chimii poetice a cuvîntului, care descoperise cîteva reţele de cristalizare repetabile în perfecţiunea lor încremenită, creatorul modern se reîntoarce la alchimie, combinînd întîmplător, cu frenezie, elementele, căutînd dramatic să-şi reamintească formulele magice de mult uitate. Acesta este polul avangardist al poeziei contemporane şi el răspunde, fără îndoială, unei dispoziţii a spiritului ce caracterizează pe cititorul modern, şi anume preferinţa pentru participare, perfect posibilă în cazul structurilor deschise ale poeziei la care ne referem.

Există însă şi al doilea pol, necesar, dialectic, al poeziei contemporane. El se nutreşte din rezistenţa la tentaţia cultivării fără limite a expresivităţii formelor poetice, el n-a renunţat la cantonarea în zone poetice relativ cunoscute, zone pe care le prospectează după metodele „clasice" ale poeziei şi din care reuşeşte să extragă valori lirice. Această a doua faţă a poeziei contemporane este îndreptată spre trecut, şi existenţa ei, în ciuda unui con de umbră prin care pare a trece în prezent, este necesară. Ea răspunde unei înclinări temperamentale care, de asemenea, îl caracterizează pe cititorul modern de poezie : preferinţa ca, alături de parcurgerea unor noi zone de sensibilitate, să recunoască în mod perpetuu sentimentele cardinale ale omului, această re-cunoaştere avînd loc pe calea unor nuanţări infinite.

Pomeneam despre un mit al noului în poezie. Afirmaţia ar fi extinsă prin remarcarea unei predispoziţii a cititorului de poezie contemporan sau, mai precis, a unei părţi dintre cititorii de poezie de azi pentru concretizările acestui mit. În ce sens ?

Există o categorie de cititori care resping de la bun început poezia dedicată unor stări de spirit existente în creaţii poetice anterioare, poezia cantonată în zona unor sentimente deja cunoscute. Această respingere are loc sub semnul mitului noului : reuşita poetică, socoteşte această ca-

Scanned with OKEN Scanner

tegorie, este condiționată în chip necesar de noutatea expresivă. În felul acesta se ajunge, în unele cazuri, la adevărate confuzii valorice.

O altă categorie, la fel de extremistă ca aceea a celor care cultivă mitul noului în poezie, apreciază că poezia modernă este excesivă, neinteligibilă și dă exemple, socotite reconfortante, din clasici.

Cele două categorii corespund nuanțelor pe care le propuneam mai sus. Ceea ce interesează din punctul de vedere al urmăririi psihologiei cititorului contemporan de poezie este faptul că o mare parte din poezia care se scrie astăzi este tratată de către critică cu o asprime ce face abstracție de existența unei preferințe complementare a cititorului de poezie pentru o lirică a stărilor de spirit „vechi". Renunțîndu-se la comentarea poeziei care răspunde acestei preferințe, se renunță însă și la posibilitatea definirii unui criteriu convenabil al emiterii judecății de valoare critice asupra poeziei contemporane. Polarizată în jurul poeziei de avangardă, o parte a criticii uită să mai examineze polul celălalt, se înscrie astfel în continuare pe linia unui divorț față de cititorul de poezie, care, de multe ori, se află pe o poziție principial opusă avangardismului. Se creează astfel o ciudată dualitate de opinii, ce poate fi depășită doar prin renunțarea de către critică la postura sa unilaterală.

Nu este vorba, firește, de postularea acceptării de către critică a unei literaturi învechite, de renunțarea ei la ideea urmăririi evoluției noului în poezie. Necesară este „coborîrea" criticii la cititor, acceptarea ideii că cititorul poate avea o părere contrară, acceptarea, în fine, a ideii că această poziție contrară poate fi și adevărată. Confruntîndu-se cu cititorul care, după cum arătam mai sus, poate avea o opinie exact contrară în ceea ce privește valoarea unei lucrări sau a alteia (este suficient să amintim preferința marcată a multor cititori pentru ceea ce critica numește depreciativ

Scanned with OKEN Scanner

clișee, preferință despre care nu se poate dovedi în mod convingător că este reprobabilă), critica va putea depăși probabil situația de a se confrunta perpetuu și adesea steril cu sine.

A existat o perioadă îndelungată în istoria criticii, de care am amintit, ce ar putea fi numită perioada moralismului. Criticul acelei perioade învăța pe scriitor cum se scrie, învăța pe cititor cum să citească. Evoluția literaturii în ultimele decenii spre structuri deschise a interzis însă criticii orice interpretare canonică. Înflorirea eseisticii este și o consecință a acestui fapt. În fața acestei situații, de ce nu ar accepta critica să ia și ea lecții de la cititori ?

Negația în critică. Faptul că în critica literară negația joacă un rol important este unanim recunoscut. Rolul acesta nu se reduce, firește, numai la semnalarea nonvalorilor. El este implicat, printr-o dialectică specifică, în însuși spiritul adînc al criticii, spirit afirmativ : „Deși prestigiul criticii literare este predominant negativ, tocmai din cauza funcției sale consecvent negative, spiritul afirmativ al oricărei negații critice este indiscutabil." (Adrian Marino, *Introducere în critica literară,* Editura tineretului, 1968, p. 463.) Negînd, criticul își exprimă preferința pentru o variantă ideală ; o critică pururi afirmativă nu poate să nu eșueze în monotonie și în plictiseală (există, totuși, și am văzut de ce, o specie critică relativ scutită de această primejdie, eseul).

Se poate vorbi, în general, despre două ipostaze ale negației în critică. Prima este aceea pe care o pomeneam la începutul acestor însemnări : semnalarea argumentată a nonvalorilor intrate în cîmpul literaturii, propunerea unor stratificări valorice. Este o atitudine destul de rar adoptată de către critici ; acest refuz al negației fățișe are o serie de motivări, cea mai evidentă fiind aceea a idealului creator

Scanned with OKEN Scanner

al criticii, ideal despre care se vorbește în ultimul timp din ce în ce mai mult. Nu poți re-crea o inexistență. Apoi, fiecare critic simte tentația aproape irezistibilă de a-și ridica demersul său pe temelia uneia sau a unor capodopere. Și în critică intervine un anumit „complex" al posterității. Este semnificativ faptul că majoritatea criticilor își adună în volume contribuțiile, omițîndu-le pe cele dedicate unor eșecuri sau nerealizări. La acest aspect se referă și Adrian Marino în studiul citat mai sus, adăugînd și o nuanță de psihologie a creației: „Cine distruge și nu construiește niciodată nimic, în planul critic, demisionează din critică. Lemaître, Remy de Gourmont, Thibaudet au văzut-o bine. Și apoi, a citi toată viața doar autori ridicoli, numai în scopul de a-ți bate joc de ei nu trădează un spirit mare, ci numai mizantropie și crispare sufletească." (p. 471). O altă motivare, destul de neașteptată, este faptul că o tehnică a negării în critică lipsește, de fapt. Celebritatea unui Etiemble s-a născut tocmai din interesul pe care îl poate stîrni încercarea de a crea coordonatele negatoare ale unui sistem critic. Și dacă mecanismul asociativ poate să funcționeze în mod perfect într-un eseu ce găsește noi fațete ale unei valori deja recunoscute, aici intervenind cultura eseistului, într-o intervenție ce neagă, asociațiile sînt mult mai dificile și mai greu de găsit, din acest motiv recurgîndu-se de obicei la raportări principiale sau la un ton pamfletar. Nonvalorile se uită, ele nu sînt memorabile. Din cauza aceasta literatura slabă este, de obicei, menționată prin tăcerea criticii.

A doua ipostază a negației critice este mult mai interesantă și mai fructuoasă. Este aceea la care mă refeream ca fiind implicată în mod dialectic în spiritul intim al criticii. Adrian Marino, în lucrarea menționată, se referă la acest aspect, sesizînd mai mult cazul particular al denigratorilor, care, atacînd cu vehemență opere deosebit de valoroase, le ridică, printr-o reducție succesivă specifică, interesul: „Ori-

Scanned with OKEN Scanner

ce negație îndreptată împotriva unei valori reale, rezistente, în total sau în parte, o conservă, întreține interesul în jurul său, stimulează noi interpretări, degajează noi semnificații, îi asigură în acest mod polisemia și «longevitatea»" (p. 466). Adrian Marino se ocupă în analiza sa mai mult de stratul principial al problemei, angrenîndu-se mai puțin în considerarea relației dialectice dintre afirmație și negație, așa cum intervine aceasta în activitatea practică și critică. O privire asupra criticii noastre actuale adaugă elemente interesante la analiza acestei relații.

Nu vreau să diminuez valoarea deosebită a unor cărți de poezie și de proză apărute în ultimii ani. Ceea ce vreau să argumentez este însă o „necesitate a negației" în critică. Discutînd un volum remarcabil al unui scriitor consacrat (sau al unui debutant strălucit, cum a fost de cîteva ori cazul în anii din urmă), criticul nu ar trebui să se lase prins cu totul de o structură afirmativă, nu ar trebui să lase la o parte, din rațiuni de ansamblu, anumite neajunsuri ale cărții sau ale cărților pe care le are în atenție. Modul în care au fost discutate romanele de frunte ale anului 1968, de exemplu, mi se pare semnificativ pentru structura exclusiv afirmativă la care mă refer (una dintre explicații ar fi ceea ce am putea numi „setea de roman" a criticii noastre actuale). Aceste romane sînt remarcabile, faptul este mai presus de orice îndoială, marcînd un mult așteptat salt calitativ ; ele nu sînt însă decît virtualități ale unor opere, timpul va trebui să decidă asupra lor. Iar lipsa, ca și totală, a rezervelor asupra lor nu numai că nu le servește, dar le plasează dintr-o dată într-o atmosferă de artificiu și monotonie.

Poate să pară paradoxală această afirmație, dar o carte lăudată unanim aproape concomitent cu apariția ei capătă aura de tristețe a unui copil genial. În mod neașteptat, ea tinde să se situeze ca interes sub cărțile controversate, care

Scanned with OKEN Scanner

poate, într-o scară de valori absolută, îi sînt inferioare. Pe de altă parte, prețuirea reală nu poate să se dispenseze de luciditate : considerațiile ce pornesc de la convingerea perfecțiunii se învecinează în chip straniu, prin atingerea extremelor, cu lipsa de prețuire.

Un alt aspect al acestei probleme pare a fi demn de interes. Este vorba despre folosirea cu exclusivitate de către unii critici a criteriului estetic, folosire ce poate constitui o explicație a structurii afirmative la care mă refeream. În spiritul criteriului estetic, ce tinde să analizeze valori absolute, uneori atemporale, relativitatea istorică și umană este eludată, postulîndu-se asupra unei virtualități viitoare. *Cum* tinde să-l înlocuiască tot mai mult în astfel de împrejurări pe *ce*, și plauzibilitatea estetică a unor structuri literare este considerată suficientă. În astfel de cazuri critica pornește, în mod discutabil, de la ideea de operă și nu tinde spre ea. S-a întîmplat ca astfel de scrieri nerezistente în ordine morală, umană, să fie salutate fără rezerve în virtutea experimentului pur estetic. Absența actului de negație în atare împrejurări unilateralizează demersul critic, îl lipsește de comprehensiunea reală a faptelor de literatură pe care să le ia în considerare.

BIBLIOTECA JUDETEANA
„GH.ASACHI"
IASI

Scanned with OKEN Scanner

METAMORFOZE ALE METAFOREI 5

INCURSIUNI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DE AZI . . . 39

Echilibru şi melancolie (Al. Philippide : *Monolog în Babilon*) 41
Durată şi intensitate (Radu Stanca : *Versuri*) 47
Poezia „veche" (Aurel Rău : *Pe înaltele reliefuri*) . . . 55
O magie a istoriei (Ion Gheorghe : *Zoosofia*) 61
Lirismul negaţiei (Ion Alexandru : *Infernul discutabil*) . . . 67
Poezie sau posibilitate a poeziei (Gh. Grigurcu : *Un trandafir învaţă matematica*) 74
Cuvinte supuse (Vasile Nicolescu : *Parabola focului*) . . . 78
Eseul supralicitat (Virgil Nemoianu : *Structuralismul*) . . . 84
O parabolă a artei (Marin Preda : *Morometii*, vol. II) . . 89
Dialectica polarităţii (Zaharia Stancu : *Jocul cu moartea*) . . 94
Posibilitatea şi paradoxurile ei (Traian Filip : *Dansul focului*) . 99
Omul social (Marin Preda : *Risipitorii*) 103
Putinţa şi neputinţa cuvintelor (Petru Popescu : *Prins*) . . 109
Elevarea prin cuvînt (Mircea Ciobanu : *Epistole*) . . . 114
Un cîntec fără cuvinte (D. R. Popescu : *Duios Anastasia trecea*) 117
Interiorul literaturii (N. Balotă : *Euphorion*) 122

ESEURI 131

Hölderlin, poetul exemplar 133
Povestea ceasului şi a lui Zacharias Lichter 138
Marin Sorescu şi mitul transparenţei 142

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Aug. Doinaş şi paradoxul desăvîrşirii 154
Proza lui Sorin Titel 160
Un gen monotipic ? 168
Şase consideraţii la romanul poliţist 174
Clişeu şi mit 182
Mihai Ralea şi literatura universală 188
Proza lui Zaharia Stancu 193

POSIBILITATEA CRITICII 205

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAŞI

Lei 8

„Acțiunile lui Darie au o neașteptată intelectualitate. El nu se comportă nici pe departe ca puiul de țăran abia ieșit din vîrsta copilăriei, care este. Capacitatea lui de visare, lipsa de aderență la real, parcurgerea diferitelor întîmplări, cu un somnambulic aer de om care caută un ideal de negăsit în realitatea contingentă fac din el un erou romantic. Un duh ocrotitor îl protejează pe Darie în toate întîmplările prin care trece, scoțîndu-l miraculos din mari primejdii. Realitatea pe care el o parcurge este stilizată, simplificată. Întîmplările crîncene prin care trece nu reușesc de loc să-l întîrzie, dimpotrivă, trecerea lui lasă în urmă o armonie umanizată."

VOICU BUGARIU

Scanned with OKEN Scanner